

تنقید اور تجربہ

جمیل جالبی

مشتاق بک ڈپو

سٹیڈن روڈ

کراچی ۷

اکرام احمد مشتاق بک ڈپو۔ کراچی ۷۱
کتابت : عشرت رام پوری
مطبع : باب الاسلام پریس۔ کراچی
قیمت : ۶ پچیس روپے

اپنی جان سے زیادہ عزیز بہن

شائستہ کے نام

”جو تک میں سوچتا ہوں لہذا میں ہوں“

دیکھارت

فہرست

۱۷	ادب یا مابعد الادب
۳۸	نیا ادب اور تہذیبی اکائی
	*
۵۰	ادیب اور سیاست
۶۴	ادیب کی سماجی ذمہ داری
۸۲	ادیب اور حب الوطنی
	*
۹۱	شعور کی عینک
۹۸	نذیر احمد اور ہماری تہذیبی رشتے
۱۰۸	اردو ادب کا ایک سال
۱۲۱	ترجمے کے مسائل
۱۷۷	ایک نسل کا المیہ

۱۳۶	شیفتہ کا مطالعہ
۱۶۲	آدھا شاعر
۱۹۱	بہادر شاہ ظفر
۲۱۱	فراق کی رُباعیاں
۲۲۲	مجاز کی شاعری
۲۳۵	میراجی کو سمجھنے کے لئے

*

۲۶۴	حاجی بے نادر
۲۸۹	مہدی افادی کا ادبی مقام
۳۱۳	حسن عسکری کے افسانے

*

۳۴۴	ٹی۔ ایس۔ ایلپیٹ
۳۵۹	سارتر، ایک تعارف
۳۶۷	سارتر، وجودیت اور ادب
۳۸۷	ٹاں پال سارتر
۳۹۵	بورس پئیرٹنک

*

باتیں

پرانا دستور ہے کہ لکھنے والے مضامین لکھتے ہیں اور پھر انہیں لکھا کر کے وہ خود یا دوسرے کتابی صورت میں شائع کرا دیتے ہیں۔ سر سید احمد خاں ، حالی، شبلی کے مضامین کے ساتھ بھی یہی عمل ہوا۔ فراق گورکھپوری، حکیم الدین احمد اور حسن عسکری نے بھی یہی کیا۔ میرے مضامین کا یہ تجربہ بھی اسی روایت کی ایک کڑی ہے۔ ان مضامین کی کیا اہمیت ہے۔ یہ بتانا تو آپ کا کام ہے۔ ہاں اگر یہ سوال یوں پوچھا کہ میرے لئے ان مضامین کی کیا اہمیت ہے تو میں کہوں گا کہ یہ میرے اس ماضی سے تعلق رکھتے ہیں جس نے میری تربیت و تشکیل کی ہے اور جو میرے اندر آج بھی زندہ ہے۔ یہ مضامین وقت کی پگھلنے پھولنے والے مہرے میرے قدموں کے وہ دھندلے اور واضح نشان ہیں جس پر گزشتہ پندرہ سولہ سال چل کر میں یہاں تک پہنچا ہوں۔۔۔ یہ نشان میرے ذہنی سفر کو ظاہر کرتے ہیں۔

میرے لئے تنقید (اور یہی میرا میڈیم ہے) کوئی ایسی چیز نہیں ہے جس سے ادبوں اور شاعروں کی توصیف و تعریف کا کام لیا جائے۔ یہ تنقید کا ایک کام ضرور ہے لیکن سارا کام ہرگز نہیں ہے۔ بگڑا شاعر مرثیہ گو اور بگڑا فنکار نقاد بن جاتا ہے۔ پیشہ در نقادوں پر جو اتفاق سے ادبیات

کے استاد بھی ہوتے ہیں، یہ پہچنتی اس لئے بھی ضرور کسی جانی چاہئے کہ وہ جو کچھ کلاس روم میں پڑھاتے ہیں وہی اپنے مضامین میں لکھ دیتے ہیں۔ میں تنقید کی اس قسم کو ”نصابی تنقید“ کا نام دیتا ہوں۔ تنقید کے لئے جیسا کہ ایلٹ نے کہا ہے، باخبری بنیادی چیز ہے۔ یہاں شعور کی سطح واضح ہوتی ہے۔ فکر اور اس کے وہ بنیادی مسائل اہمیت رکھتے ہیں جن پر ادب کی بنیاد قائم ہے اور جن سے معاشرہ کی تہذیبی روح قوت حاصل کرتی ہے۔ فکری تنقید کے بغیر آج کا ادب ایک قدم بھی نہیں چل سکتا۔ جب تنقید کے ساتھ میں فکر کا لفظ استعمال کرتا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ ہوتا ہے کہ بیسویں صدی میں جب سائنس نے فلسفے کو غیر اہم بنا دیا ہے، اور فلسفہ رفتہ رفتہ سائنس کی مختلف شاخوں میں تقسیم ہو کر خود بے معنی ہوتا جا رہا ہے میں ادبی تنقید کے ذریعہ وہ کام انجام دینا چاہتا ہوں۔ میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ میں انجام دے چکا ہوں۔ جو ایک زمانہ میں ادب اور فلسفہ الگ الگ انجام دیتے تھے۔ اسی لئے میں اس تنقید کو، جو فکر سے عاری ہے، جس میں زندگی کے مسائل ادب کے تعلق سے سمجھنے کی شعوری کوشش نہیں ملتی، ادب کے دائرہ سے کبھی خارج سمجھتا ہوں۔

میں میتھیو آرنلڈ کی طرح اس امر سے بھی انکار نہیں کرتا کہ تخلیقی قوت کا استعمال اور آزاد تخلیقی سرگرمی انسان کا صحیح منصب ہے۔ تخلیق ہی سے انسانی حقیقی خوشی حاصل کرتا ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ اس سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ادب اور فن کے عظیم کائناتے انجام دینے کے علاوہ کبھی

ان آزاد تخلیقی سرگرمی کو استعمال میں لاسکتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو سوائے چند برگزیدہ انسانوں کے، باقی سب حقیقی مسرت حاصل کرنے کے دروازے بند ہو جائیں۔ لیوں سوچنا اور انسان سے، سوائے ادب کی تخلیقی سرگرمی کے، مسرت حاصل کرنے کے دوسرے سب ذرائع چھین لیتا یقیناً بڑے ظلم اور بڑی انصافی کی بات ہے۔ ممکن ہے کوئی شخص خدمتِ خلق کے ذریعہ یہ خوشی حاصل کرتا ہو۔ ممکن ہے کوئی علم کے ذریعہ اسے حاصل کرتا ہو۔ میں بھی سینٹ، ہیرو اور یتیم خانہ کی طرح تنقید کے ذریعہ وہی خوشی حاصل کرتا ہوں جو نابالغ لڑکا ناول لکھ کر، شاعر شعر کہہ کر، مصور تصویر بنا کر، خطیب دل کی بات زبان سے ادا کر کے ادب سچا راہنما عمل کے ذریعہ حاصل کرتا ہے۔

آج سے سو سال پہلے آرنلڈ نے ہمیں یہ بات یاد دلائی تھی کہ تخلیق قوت کا استعمال، خواہ یہ عمل کتنا ہی بلند پایہ کیوں نہ ہو، ہر دور اور زندگی کے ہر موڑ پر ممکن نہیں ہے۔ ایک ایسے دور میں، جیسا کہ ہمارا اپنا دور ہے اور اس میں مٹانے اور برامانے کی کوئی بات نہیں ہے، جب تخلیق ممیہ رہی ہو، جب اس میں سے رُوں رُوں کی آوازیں آرہی ہوں، جب ابلاغ کے دروازے بند ہو گئے ہوں، جب چیزوں کے رشتے بکھر گئے ہوں، اخلاقی، معاشرتی اور روحانی رشتے ٹکڑے ٹکڑے ہو رہے ہوں، نت نئی تبدیلیاں ہمارے قدم ڈنگا رہی ہوں، خود ادب کی باہت بدل رہی ہو۔ نظام خیال بے دم ہو کر اکھڑی اکھڑی سانس لے رہا ہو۔ زندگی میں معنی باقی نہ رہے ہوں اور ادب پڑھنے والوں سے محروم ہو کر

معاشرہ یا فرد کے لئے روحانی واردات یا تجربہ نہ رہا ہو یہ واضح رہے
 — اور یہ بات سہی تنقید بتاتی ہے۔ کہ ایسے میں تخلیقی قوت کا
 استعمال بھی ممکن نہیں رہتا۔ ایک ایسے دور میں تخلیق اور تنقید کی برتری
 کے مسئلہ پر وقت ضائع کرنے کے بجائے یہ ضروری ہے کہ تخلیقی دور
 کے لئے تیاری کی جائے اور راستہ ہموار کیا جائے اور یہ کام تنقید کا
 کام ہے۔ تخلیقی قوت اپنے جوہر اسی وقت بہترین طور پر دکھا سکتی ہے
 جب تخلیق کا مواد تنقید نے اس طور پر تیار کر دیا ہو کہ فکر خدائی
 صفات سے اسے ایک نئے رشتے میں پرو کر ایک وحدت بنا دے اور
 اس دور کی ساری مقامی اور آفاقی خصوصیات اس میں تحلیل ہو جائیں۔
 تخلیقی ذہانت بنیادی طور پر نئے خیالات کی دریافت، ترتیب و تنظیم
 میں اپنے جوہر کا اظہار نہیں کرتی یہ کام تو مفکر نقاد کا ہے۔ اس کا عظیم
 کارنامہ تو تحلیل اور اس کے اظہار کا ہے۔ تجزیہ اور دریافت
 کا نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور عظیم ادبی دور نہیں ہو سکتا۔ اگر تنقید اپنا
 بنیادی کام کرتی رہے تو عظیم ادبی ادوار کی پیدائش کے لئے راستہ ہموار ہو
 سکتا ہے۔ اب اگر میری اپنی زبان میں قابلِ قدر معاصر ادب پیدا نہیں
 ہو رہا ہے (اور یہ بات آج کے افانہ نگار، ناول نگار، شاعر وغیرہ کیوں
 باننے لگے۔ آخر وہ خود جو تخلیق کر رہے ہیں، تو یہ مسئلہ تنقید کا مسئلہ بن
 جاتا ہے کہ وہ فکر کی سطح پر سادے معاشرتی، معاشی اور ذہنی عوامل کو
 سامنے رکھتے ہوئے، اس کا تجزیہ کرے اور تخلیق کے لئے راستہ بنائے

تاکہ تخلیق کے گھوڑے ادب کی گاڑی کو آگے کھینچ سکیں۔ سرسید نے اپنے دور میں یہی کام کیا تھا اور ہم دیکھتے ہیں کہ تخلیق کے گھوڑے، گاڑی کو کتنی دور تیزی سے کھینچ لے گئے۔

بہر حال یہ تو خود ایک موضوع ہے اور عام طور پر مقدمہ میں لوگوں کو ناراض کرنے والی کچی کڑوی باتیں نہیں لکھی جاتیں مگر میں، اور مجھے ممانع کیا جائے، مصلحت کو منکر کا دشمن سمجھتا ہوں۔ تحریر میں یہ کام میں نے کبھی نہیں کیا۔ میرے خیال میں جدید تنقید کا لائحہ عمل، آپ چاہیں تو اسے سنی فسطو کہہ لیجئے، یہ ہے۔

۱۔ کسی کچھ کا زوال قدرتی طور پر اس کے فن کے انخطاط میں ظاہر ہوتا ہے۔ ادب کا موجودہ انخطاط اور سماج کا تہذیبی تعطل اس بات کی علامت ہے کہ ہمارا نظام خیال جاں کنی کی حالت میں سک سک کر دم توڑ رہا ہے۔ پرانے تہذیبی سانچے اور طرز احاس اپنے معنی کھو رہے ہیں۔ معاشرے کی خواہشات اور تہذیبی اقدار ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ اندر ہی اندر ایک بے جہت انقلاب ہمیں بد حال کر رہا ہے۔ سامے تہذیبی رشتے بکھر رہے ہیں۔ تعلیم یافتہ طبقے اور عوام کا ربط ٹوٹ گیا ہے۔ سر اور دھڑ الگ الگ ہو گئے ہیں۔ تخلیقی سرگرمیوں کے لئے ضروری ہے کہ زندہ نظام خیال کی قوت سے اسے دوبارہ قائم کیا جائے۔

۲۔ اگر معاشرے کے پاس اقدار و خیال کا صحت مند نظام باقی نہیں رہا ہے اور معاشرہ خود کو بد لنے کے کرب میں مبتلا ہے تو اس معاشرہ کی ہر

تخلیقی سرگرمی اور ادب بھی مردہ اور بے جان ہو گا۔ ادب غلامی، تہذیبی تعطل میں، سمجھ نظام خیال کے بوسیدہ دائرے میں تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ تہذیبی قوت کے شدید ضعف کے باعث آج ہمارا ادب معاشرے کے لئے ایک روحانی تجربہ نہیں رہا ہے۔

۳۔ ادب اور ہر تخلیقی سرگرمی کا تعلق براہ راست نظام خیال سے ہوتا ہے۔ ہر نظام خیال اندرونی طور پر ایک مکمل اکائی ہوتا ہے جس کی اپنی مخصوص روح، مخصوص شخصیت اور مزاج ہوتا ہے۔ یہ روح اپنا اظہار اپنے علوم، اپنے فلسفے، اپنے اداروں اور اپنی متنوع تخلیقی سرگرمیوں کے ذریعہ کرتی ہے۔ ہر تخلیقی سرگرمی ایک زندہ نظام خیال کی کوکھ سے جنم لیتی ہے اور نظام خیال کے انجناد کے ساتھ اپنے سارے تہذیبی اداروں اور اظہار کے سانچوں کے ساتھ خود بھی سمجھ ہو جاتی ہے۔ ہمارے تہذیبی تعطل اور بے معنویت کی وجہ یہ ہے کہ ہمارا کلچر اور اسکے تہذیبی سانچے مغرب کے کلچر کے ہاتھوں اپنی مکمل فنا پر راضی نہیں ہو رہے ہیں۔ ایک طرف مغرب کا کلچر سائنسی ترقی کے ساتھ ہمارے تعلیم یافتہ طبقہ کو ہمارے اپنے نظام خیال کے تہذیبی دائرے سے باہر کھینچ رہا ہے اور دوسری طرف اس دائرے کی مرکزی کشش اسے اپنے اندر کی طرف کھینچ رہی ہے۔ اسی لئے ہمارا تعلیم یافتہ طبقہ مضطرب ہے اور سارا سلج، انتشار، تضاد، کشمکش، تصادم اور عدم توازن کا شکار ہے۔

۴۔ سرسید احمد خاں نے آج سے سو سال پہلے مغرب اور عربی عجمی مہندی

گلچر کے جن دور سردوں کو طائر ایک دائرہ بنانا چاہا تھا آزادی کے بعد وہ دائرہ مکمل ہو گیا ہے۔ سرسید کے دور سے اب تک ہم مغرب کو ڈر سے ڈرتے، انجان بن کر قبول کر رہے ہیں لیکن اب یہ بات بھی سامنے آ چکی ہے کہ اس عمل نے ادب کے طبقے کو بالخصوص اور متوسط طبقے کو بالعموم لغال اور ہیر و پیا بنا کر اندر سے کھوکھلا کر دیا ہے۔ نچلا طبقہ اس کھوکھلے ڈھانچے کے پردہ کو حیرت، اشتیاق اور قدیدہ پن سے تک رہا ہے۔ اب ہمیں ایک نئے دائرے کی ضرورت ہے۔ تاریخ کی نئی تعبیر اور نئے تاریخی شعور کے ذریعہ ہم ایک ایسے دائرے کی تشکیل کر سکتے ہیں جس کا سنگم مغرب اور اپنے گلچر کے گہرے اور وسیع ادراک پر قائم ہو۔ یہی سنگم ہمارا ابعادِ درالبع ہے۔

اب ذرا غور کیجئے کہ اگر ہمارے معاشرے میں تخلیقی سرگرمیاں اُسردہ پڑ گئی ہیں اور ادب کا حال چٹلا ہے تو اس کی ساری ذمہ داری تنقید کے سر ہے۔ ایسے میں ایک کام تو یہ ہے کہ خود تنقید کے سامنے اس کا مقصد واضح کیا جائے اور دوسرے یہ کہ تنقید کو صرف ادب کے دائرے سے نکال کر پوری زندگی پر پھیلایا جائے۔ اس طرح تنقید جس دلدل میں بھٹی ہوئی ہے خود کبھی باہر نکل آئے گی اور ادب میں کبھی اسی کے ساتھ نئی کونسلیں بھونٹنے لگیں گی۔ ایلپیٹ نے کہا تھا کہ ”خود من کے لئے مقاصد سے باخبر ہونا ضروری نہیں ہے بلکہ من درحقیقت اپنا منصب ان سے بے اعتنائی برت کر ہی انجام دے سکتا ہے لیکن اس کے برخلاف تنقید کے لئے ضروری

ہے کہ وہ ہمیشہ کسی مقصد کا اظہار کرے۔ آرٹلڈ نے کہا تھا کہ ”تنقید پہلے
 اور حقیقی تخلیقی سرگرمی اس کے بعد وجود میں آتی ہے جب تنقید اپنا کام کر چکی
 ہو۔ اپنے ادب، حالات و عوامل کو سامنے رکھ کر کیا ہم یہ کہہ سکتے ہیں
 کہ ہماری تنقید نے یہ کام شروع کر دیا ہے۔

اس مجموعے میں بہت سے نام باہر کے ادیبوں کے آتے ہیں۔
 میں نے ان کا تلفظ اور املا وہ استعمال کیا ہے جو اردو زبان کے مزاج
 سے مناسبت رکھتا ہے مثلاً کیرک گارڈ، دانٹے، سارتر، ڈان کوئزڈ،
 ساپچو پانزا، سینٹ بیو وغیرہ وغیرہ۔ میرا خیال ہے اور آپ مجھ
 سے اتفاق کریں گے کہ ہمیں باہر کے ادیبوں کے ناموں کو اردو لے
 کی اسی طرح ضرورت ہے جیسے مغرب والے ابن سینا کو *AVICENNA*
 اور ابن رشد کو *AVERROES* کہتے ہیں۔

جمیل جالبی

۱۲ جون ۱۹۷۷ء

ادب یا ما بعد الادب

جب صبح کا ستارہ نمودار ہو چکا ہو اور صبح پھر بھی نہ ہو رہی ہو تو تنہا جاگنے والے بے چین ہو کر اُداس ہو جاتے ہیں۔ صبح کا نفع کا دینے والا انتظار بچے بے چین کر دیتا ہے اور میں خود سے پوچھتا ہوں کہ آخر میں تنہا کیوں رہ گیا ہوں؟ اگر یہ میلانغزادی یا ذاتی مسئلہ ہوتا تو کوئی ایسی پریشانی کی بات نہ تھی۔ لوگ تنہا جاگتے ہیں، بے چین ہو کر اُداس بھی ہو جاتے ہیں۔ آخر اس کا اثر معاشرے انسان اور کائنات پر کیوں پڑے؟ لیکن مجھے کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ مسئلہ صرف میرا اپنا مسئلہ نہیں ہے بلکہ ہم سب کا مسئلہ ہے۔ اگر ہم اس کو اپنا مسئلہ نہیں سمجھ رہے ہیں تو شاید اس کا سبب یہ ہو کہ ہم اس کا شعور نہیں رکھتے اور اگر ہمیں اس کا شعور حاصل ہو جائے تو ہم بھی اس میں شریک ہو سکتے ہیں اور پھر اس طرح میری اُداسی، میرا کرب، میرے مسائل آپ کی ملکیت بن جائیں گے

ادب یہ کہہ کر، میں کیوں نہیں کہہ سکتا، اور میری بات آپ تک کیوں نہیں پہنچ رہی ہے، آپ کا کہہ کر، آپ کا مسئلہ بن جاتے گا۔ اگر بات مرث اتنی ہوتی کہ ادب مر رہا ہے یا ادب کی کچھ اصناف مر رہی ہیں تو کوئی ایسی تشریح کی بات نہیں کھتی۔ ہم تنہا ڈی دیر کو صبر کر لیتے کہ چلتے ادب کے بغیر بھی زندگی گزاری جاسکتی ہے۔ ادب کوئی روٹی کپڑا اور مکان تو ہے نہیں کہ اس کے بغیر آدمی زندہ نہ رہ سکے۔ یہ بات دوسری ہے کہ میرے لئے ذاتی طور پر ادب ایسا ہی ہے جیسا آپ کے لئے روٹی، کپڑا اور مکان۔

لیکن ان باتوں سے قطع نظر اگر یہ بات درادہر کو مان لی جائے کہ ادب انسانی معاشرۂ تہذیبی اور مادی زندگی کا کوئی اہم اور منفرد اظہار ہے اور اس کا تعلق پوری زندگی کے تجربوں اور خود زندگی کی رواج کے اظہار سے ہے تو ادب کے مرنے کے معنی یہ ہیں کہ ادب کے ساتھ ساری تہذیب اور اس کی رواج سبھی مر رہی ہے۔ ادب اور دوسرے تخلیقی پیرایہ اظہار دراصل خود تہذیب کی صوت یا بیماری کی منہل کھاتے ہیں۔ اگر تہذیب زندہ ہے تو تخلیقی قوتیں زندگی کی ہر سطح پر ادھر ہر سمت میں اپنا جلوہ دکھائیں گی اور ہر قدر ہر سرگرمی ایک دوسرے سے مربوط ہوگی اور ایک زندہ، متوازن اکائی کی حیثیت میں ساری زندگی کو آگے بڑھا رہی ہوگی۔ لیکن اگر تہذیب کے درختوں کی جڑوں میں، جو ہمیں نظر نہیں آ رہی ہیں، کیڑا لگ گیا ہے تو ظاہر ہے کہ اس کی شاخوں پر سچل آنا سبھی بند ہو جائیں گے۔ شاخیں ایک ایک کر کے ٹر جھلنے لگیں گی اور پتے تیزی سے پیلے ہو کر سوکھنے لگیں گے۔ ادب کی تخلیق سبھی بند کی ہو جائے گی

ادب صرف ادب کی تخلیق بلکہ معاشرے کی ہر تخلیقی سرگرمی مڑھانے لگے گی اور چیزوں کے مربوط رشتے کبھر کمالگ الگ ہو جائیں گے۔ ایک عضو کا تعلق دوسرے عضو سے بمشکل باقی رہے گا۔ گویا ہر تخلیقی سرگرمی کے پھول جس میں ادب بھی ایک اہم ترین ذریعہ اظہار ہے، کسی تہذیب کے درخت ہی میں کھلتے ہیں اور اس کے رنگ بڑا، اس کی شکل و صورت، اس کی وضع اور ڈھنگ اس تہذیب کی رُوچ اور اس کا طرزِ احساس مل کر متعین کرتے ہیں۔ اب اگر تہذیب مر رہی ہے تو اس تہذیب کے سارے سانچے ساری تخلیقی سرگرمیاں، کھانا پکانے سے لے کر موسیقی و نغمہ، تعمیر، مصوری، کھیل کود، ادب، فلسفہ، ریاضی سب بچھ ہو کر بے جان ہونے لگیں گے۔ اب ایسے میں جب یہ مسئلہ میرے آتا ہے کہ ہمارے دور میں تخلیقی سرگرمیاں بے جان کیوں ہو گئی ہیں اور ادب کیوں پیدا نہیں ہو رہا ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ہماری تہذیب اور اس تہذیب کا نظام خیال بے جان اور منجمد ہو رہا ہے اور ہمارے تہذیبی اداوارے اور ان کی رُوچ ہماری معاشرتی، مادی، ذہنی، روحانی خواہشات کو آسودہ کرنے اور ہم آہنگ رکھنے کی قوت سے عاری ہو چکے ہیں۔ گویا ہماری تہذیب ایک اکائی کی صورت میں باقی نہیں رہی ہے بلکہ کبھر گئی ہے، ٹوٹ گئی ہے۔ اب ایک طرف ہمارے تہذیبی طرزِ احساس کی پیدا کردہ عادات ہیں اور دوسری طرف ہر دم بدلتی زندگی کے نئے تقاضے۔ منجمد تہذیبی احساس ہماری عادت بن کر ہمیں اپنی طرف کھینچ رہا ہے اور ہر دم بدلتی زندگی کے نئے تقاضے اور زندگی بسر کرنے کا حوصلہ ہمیں مغرب کی طرف لے جا رہا ہے۔ ایک طرف، ایمان، ہمیں روک رہا ہے اور دوسری طرف، کفر، ہمیں کھینچ رہا ہے۔

یہی کشمکش، یہی اندرونی اکھاڑ پھینچاڑ ہمارے موجودہ تہذیبی تعطل کا سبب ہے۔ اس وقت ہماری تہذیب ایک ایسے ہیرے کی طرح ہے جس میں شیشے کو کاٹنے کی قوت باقی نہیں رہی ہے۔

اب اگر مجھ سے لکھا نہیں جا رہا ہے تو اس کا سبب یہ ہے کہ معاشرہ اور تہذیبی قوانین اس سرگرمی میں میرا دستہ نہیں بٹا رہی ہیں۔ جب تہذیب اور اس کی روایت جمی جاتی، مربوط اور ایک اکائی کی حیثیت میں زندہ ہو تو ادیب اور معاشرے کا طرز احساس ایک ہوتا ہے۔ ادیب کچھ کہتا ہے تو معاشرہ اُسے توجہ سے سنتا اور سمجھتا ہے۔ لیکن آج اس کشمکش اور تہذیبی ضعف کے سبب میرے اور معاشرے کے درمیان تہذیبی طرز احساس کی وہ اکائی ٹوٹ گئی ہے جو تخلیقی سرگرمی کا محرک ہوتی ہے۔ جو مجھ سے لکھواتی ہے اور آپ سے، تہذیب کے مشترک سانچوں کے حوالے سے، دلچسپی کی پاشنی پیدا کر کے، پڑھواتی ہے۔ اس طرح آپ بھی میری تخلیقی سرگرمی میں برابر کے شریک ہو جاتے ہیں اور لکھنے اور پڑھنے والے مل کر ایک اکائی بناتے ہیں۔ آج میرے اپنے دور میں، تہذیبی اکائی کے ٹوٹ جانے کے سبب، میں اور میرا قاری دوا لگ الگ فضاؤں میں بٹ گئے ہیں اور ہم دونوں ایک دوسرے کی زبان، ایک دوسرے کے احساس سے نا آشنا ہیں۔ اسی لئے لکھنے والا اپنے معاشرے سے، اپنے عوام سے کٹ گیا ہے اور اس طرح سرادھ و ہٹا لگ الگ ہو گئے ہیں۔ آج مجھے کچھ اور معلوم ہو یا نہ ہو لیکن یہ ضرور معلوم ہے اور پوری شدت کے ساتھ معلوم ہے کہ میرے پڑھنے والوں کی کوئی ایسی جماعت (پبلک) نہیں ہے جو میری

تحریریں دلچسپی سے پڑھتی اور میری بات توجہ سے سُنتی ہے۔ اگر مجھے یہ یقین ہو جائے کہ میری سوجھ بوجھ میں، میرے لکھنے میں دوسرے شریک نہیں ہیں تو ممکن ہے کہ میں لکھنے کا کام بند نہ کروں لیکن کاغذ پر لکھ کر دوسروں تک پہنچانے کا کام یقیناً میرے لئے بے معنی ہو گا۔ میں اگر لکھوں گا بھی تو صرف اپنے ذہن میں جس سے دوسروں کا کوئی تعلق نہ ہو گا۔ اٹھارویں صدی کے انگریزی ادب کے ولیم بلیک کے سامنے بھی یہی مسئلہ تھا اور انیسویں صدی کے ارنسٹ ہمنس کے مشکل گویم و گرنہ گویم مشکل والے غالب کے سامنے بھی یہی مسئلہ تھا۔ آج بھی ہندوستانی مسئلہ جیسے ادب کا سب سے اہم اور بنیادی مسئلہ ہے۔

اب تک جو کچھ میں نے کہا اس سے ایک بات یہ سامنے آئی کہ ہم اندرونی طور پر ایک ڈھانچے والے کشمکش کے کرب میں مبتلا ہیں۔ یہ کشمکش اس لئے ہے کہ ایک طرف ہمارا اپنا نظام خیال ہمیں اپنی طرف کھینچ رہا ہے اور دوسری طرف مغرب کا نظام خیال، اس کی سائنس اور اس کی ترقی کی خیرگی ہمیں اپنی طرف بلا رہی ہے۔ اس کشمکش سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ ہم کچھ ایسی تبدیلیوں کے خواہشمند ہیں جن کے ذریعہ ہم اپنے منہج نظام خیال کو حرکت کے عمل سے روشناس کرا سکیں۔ ہمارا خیال یہ ہے کہ جیسے جیسے ہمارا نظام خیال اپنی بدلی ہوئی صورت میں، حرکت میں آتا جائے گا ہماری تخلیقی قوتوں کے سوتے بھی ہر سمت میں کھٹکتے چلے جائیں گے۔ لیکن کیا تخلیقی قوتوں کے بند سوتے مغرب کی اشیاء طور طریقے اور ادب آداب کو اپنا کر کھولے جاسکتے ہیں؟ کیا اس عمل سے ہمارا منہج نظام خیال حرکت میں آسکے گا؟ کیا یہ ممکن ہے کہ ہم مغرب

کے طرزِ احساس کو مستعار لے کر اپنا طرزِ احساس بناسکیں؟ اگر اسوالڈ اسپنگلر کی یہ بات درست ہے کہ ہر تہذیب کا اپنا طرزِ احساس ہوتا ہے۔ اس کا اپنا مخصوص قصورِ زمان و مکان ہوتا ہے جو مستعار لیا جاسکتا ہے اور نہ اپنایا جاسکتا ہے تو سچا ایسے میں مغربی طرزِ احساس کو اپنانے کے کیا منہی رہ جاتے ہیں؟ اگر آج سے سو سال پہلے سرسید اور حالی کی نسل نے مغرب کو اپنانے کی کوشش کی تھی تو اس کے معنی یہ تھے کہ ایک طرف یہ لوگ خود اپنی تہذیب اور اس کے طرزِ احساس کی پیداوار تھے اور اس پر پورا ایمان رکھتے تھے اور دوسری طرف یہ بھی سمجھ رہے تھے کہ وہ جو کچھ مغرب سے لے رہے ہیں دراصل وہ کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو ان کے لئے غیر ہے بلکہ یہ تو ان اصولوں، قدروں اور خیال کی ترقی یافتہ شکل ہے جو خود مغرب نے ایک زمانہ میں ہم سے لیا تھا۔ بہر حال اس رفوگری کے ذریعہ سرسید اور حالی نے ہمارے نظامِ خیال میں ایک ایسا عملِ حرکت ضرور پیدا کر دیا تھا کہ ہم نے خیر سے (لفظاً و غیراً) حالی کو بہت مرغوب تھا اور وہ اسے بیکہ کلام کے طور پر استعمال کرتے تھے) سو سال ششم ششم گزار دیتے۔ اب سو سال بعد یہ رفوچھر بوسیدہ ہو گیا ہے۔ اس عملِ حرکت کا دائرہ مکمل ہو گیا ہے اور اب حرکت کے لئے اس دائرے سے باہر نکل کر ایک نیا دائرہ بنانے کی ضرورت ہے۔ آج تہذیبی اکائی کے کبھر جانے سے یہ مسئلہ سچر ہمارے سامنے آگیا ہے کہ اب کیا ہو؟ اس "کیا ہو" کے جواب کی تلاش ہی دراصل ہماری منزل ہے۔

میں یہاں تک پہنچا تو مجھے علامہ اسپنگلر کی اس بات نے سچر پریشان

کرنا شروع کیا کہ اگر ایک تہذیب دوسری تہذیب کا طرز احاس مستعار نہیں
 سکتی تو اس کے کیا معنی ہیں؟ اگر اس کے معنی یہ ہیں کہ ”پورے طور پر“ ایک
 تہذیب کا طرز احاس دوسری تہذیب نہیں اپنا سکتی تو یہ بات صحیح ہے لیکن
 ساتھ ساتھ تاریخ کے حاشیوں پر نظر ڈالتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ جب
 ایک قوی نظام خیال نے دوسری ضعیف تہذیب کے نظام خیال کو فتح کیا
 تو ان نظام ہائے خیال کے جذب و قبول سے ایک ایسا سنگم وجود میں آگیا
 جس میں بنیادی طور پر فاتح نظام خیال موجود تھا۔ وہ تہذیبی طرز احاس جو
 فاتح نظام خیال اپنے ساتھ لایا تھا مفتوح نظام خیال کے طرز احاس سے
 ایک حد تک الگ ضرور رہا لیکن اس نظام خیال نے خود جدید تہذیب کے طرز
 احاس میں ایسی تبدیلیاں پیدا کر دیں کہ وہ اپنی بدلی ہوئی شکل میں خود ایک
 نیا زندہ طرز احاس بن گیا۔ دُر کیوں جائیے۔ ایران کی تہذیبی تاریخ سے اس
 کی مثال دی جاسکتی ہے۔ ایران کی سرزمین میں اسلام کا نظام خیال اپنی
 پوری اخلاقی و روحانی قوت کے ساتھ داخل ہوتا ہے اور ایران — ایران
 اسے قبول کر لیتا ہے۔ جب یہ نظام خیال ایران کے تہذیبی طرز احاس کی کھٹی
 میں پک کر باہر آتا ہے تو ہم دیکھتے ہیں کہ اس میں ایران کا تہذیبی طرز احاس
 بھی موجود ہے اور اسلام کا نظام خیال بھی۔ یہ بات واضح رہے کہ ہر تہذیب
 کسی نظام خیال کو اپنے طرز احاس سے ہٹ کر قبول نہیں کر سکتی۔ وہ کسی
 نظام خیال کو اسی حد تک اور اسی شکل میں قبول کرتی ہے جو اس کے اپنے
 طرز احاس سے مختلف ہوتے ہوئے بھی اس سے مطابقت رکھنے کی صلاحیت

رکنا ہے۔ اسلامی نظام خیال اور ایرانی طرز احساس کے اسی سنگم نے نتیجہ کے طور پر ایک ممتاز "اسلامی عربی تہذیب" کو جنم دیا اور یہی عجیب مروجہ سے گوتے سبقت لے گئے۔ ابن خلدون خود اس امر کا اعتراف، ان العناظر میں کرتا ہے کہ "حیرت کی بات ہے کیا علوم شرعیہ اور کیا علوم عقلیہ سب میں عجیب عربوں سے گوتے سبقت لے گئے" اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے یہی ایرانی تہذیب جو ایک تابع سیارہ کا درجہ رکھتی تھی خود سورج بن کر ٹپکنے لگی۔ اس مثال سے یہ بات واضح ہوتی کہ طرز احساس مستعار لینے یا اپنانے کے معنی کچھ اور ہیں اور نظام خیال کی قوت مائل کر کے اُسے اپنے طرز احساس کے اندر جذب کر کے ایک نیا سنگم بنانے کے معنی کچھ اور ہیں۔ ایرانی تہذیب اسلامی نظام خیال کو قبول کرتے وقت کسی قسم کی منافقت نہیں برتنی بلکہ اُسے کھلے دل سے قبول کرتی ہے۔

بہر حال یہ بات تو آشندہ آئے گی فی الحال تو میں طرز احساس مستعار لینے کے مسئلہ کو سامنے لا رہا ہوں۔ روس کی تہذیبی تاریخ کا مطالعہ بھی اس سلسلہ میں دلچسپ ہو گا۔ روس میں پچھلے گیارہ سو سال کے اندر تین غیر تہذیبیں اپنے نظام خیال کا علم اٹھائے باہر سے داخل ہوتی ہیں۔ پہلی تہذیب سکیٹائی نڈین تہذیب ہے۔ دوسری تہذیب بازنطینی تہذیب ہے اور تیسری تو مغربی تہذیب اس اعتبار سے اگر دس کو دیکھا جائے تو وہ خود ہمیشہ ایک تابع سیارہ رہا ہے لیکن ساتھ ساتھ اس کی نوعیت یہ رہی ہے کہ جوں ہی باہر سے آنے والے نظام خیال کو کھلے دل سے ایرانیوں کی طرح اپنایا اور اُسے اپنے تہذیبی طرز احساس میں جو اس

سرزمین سے مخصوص تھا، جذب کیا تو ہم دیکھتے ہیں کہ اس جذب و قبول نے ایک ایسا سنگم بنادیا اور پھر ایک ایسی منازہ تہذیبی شکل پیدا کر دی کہ خود اسکیندڑی یورپین تہذیب کا سورج اس کے آگے اندر چڑ گیا اور تہذیب کا نظام شمس اس طور پر بدلا کہ روسی تہذیب خود سورج بن گئی اور اسکیندڑی یورپین تہذیب اس کے حلقہ کشیش میں آکر ایک تابع سیارہ بن کر رہ گئی۔ یہی عمل باز لطیفی تہذیب کے ساتھ ہوا اور یہی عمل خود آج مغرب کی تہذیب کے ساتھ ہو رہا ہے۔ ہر بار وہ تہذیب جس نے روس کو اپنے حلقہ کشیش میں یا اسحاق خود رستہ کشی میں مبتلا ہو گئی۔ جس میں تابع سیارہ نے خود سورج کی جگہ لے لی اور اصل سورج تابع سیارہ بن کر اس کے گرد گھومتے لگا یہاں تک کہ سائنس، ٹیکنالوجی اور مارکسزم کا نظام خیال جو روس نے مغرب سے حاصل کیا تھا، اب خود اس سطح پر وہ مغرب کو مات دے رہا ہے اب مغرب اس سطح پر وہ دند اور سیاسی، معاشی اور فوجی برتری نہیں رکھتا جو آج سے پندرہ بیس سال پہلے تک رکھتا تھا۔ اب مغرب خود کم از کم اس سطح پر ایک تابع سیارہ بنتا جا رہا ہے۔

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہوئی کہ طرز احساس تو یقیناً پورے طور پر نہیں اپنایا جاسکتا لیکن نظام خیال کے سورج سے روشنی و حرارت حاصل کر کے اپنے تہذیبی طرز احساس میں اس طور پر ضرور پکایا جاسکتا ہے کہ نظام خیال اور طرز احساس کی کیما دی ترکیب سے ایک ایسا آمیزہ بن جائے جسے آپ نیا تہذیبی طرز احساس بھی کہہ سکیں۔ کوئی تہذیب اپنے طرز احساس کو نہ نہیں کر سکتی۔ یہ اسی وقت فنا ہو سکتا ہے جب پوری قوم کو موت کے گھاٹ اُتار

کرفنا کر دیا جائے۔ جب اقبال یہ کہہ کر کہ اس امر سے تو انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اسلام پر بھی مجوسیت کا ایک غلات ضرور چڑھ گیا تھا جس نے اسلام کی حقیقی روح پر پردہ ڈال رکھا تھا، اس غلات یا غلافوں کو ہٹا کر سات سترا چہرہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو وہ تہذیبی طرز احساس کی اہمیت کو سمجھ جاتے ہیں۔

مجوسیت کے 'غلافوں' کے بغیر ایران کی سرزمین میں یہ نظام خیال پر قائم چڑھ ہی نہیں سکتا تھا۔ ایران نے عربوں کا اسلامی نظام خیال تو ضرور قبول کیا لیکن اسے دیکھا اپنے طرز احساس کے آئینے میں۔ (سپر غلات کا تصور بھی صحیح نہیں ہے۔)

اس لئے کہ یہاں کیمیاء کی ترکیب سے ایک نیا آمیزہ بن جاتا ہے تاکہ کوئی چیز اس کے اوپر سے چڑھا دی جاتی ہے۔ غلات تو دھو بی کو دیتے دقت اُٹا رہا جاسکتا ہے۔ لیکن عربی ایرانی تہذیب کا معاملہ کیمیاء کی استخراج کا تھا نہ کہ غلات چڑھانے کے عمل کا) ہر تہذیب میں یہ عمل یوں ہی ہو سکتا ہے اور یوں ہی ہوتا ہے۔

منہج طرز احساس میں باہر سے آنے والے نظام خیال کے جذب قبول سے ایک نئی قوت، حرکت کا نیا عمل تو پیدا ہو سکتا ہے لیکن اس تہذیبی طرز احساس کو مٹایا نہیں جاسکتا۔ یہی سنگم اس طرز احساس کی نئی زندگی ہے اور آنے والے نظام خیال کی نئی تہذیبی شکل ہندوستان کی سبکدستی، تفریک، بھی مسلمانوں کے فلسفہ توحید اور ہندو طرز احساس کے کیمیاء کی استخراج کا نتیجہ تھی۔

کبیرہ اس کی عظمت بھی اسی سنگم سے پیدا ہوتی ہے۔

چین نے روس کے واسطے سے مارکسزم کو ضرور اپنایا لیکن ساتھ ہی ساتھ اس نظام خیال کو اپنے تہذیبی طرز احساس کے آئینے میں دیکھا۔ وہاں سیاسی

معاشرتی تہذیبی ادارے تو ضرور بدے لیکن مخصوص چینی طرز احاس فنا نہیں ہوا۔ یہی مخصوص طرز احاس، مارکسزم کے مشترک نظام خیال کے باوجود، چین کو روس سے الگ اور ممتاز کرتا ہے۔ چین اور روس کا باہمی اختلاف دراصل دو تہذیبی طرز ہٹے احاس کا تصادم ہے جس میں تابع سیارہ سوریج بن کر اصل سورج کو اپنے حلقہ کشش میں لینے کی کوشش کر رہا ہے اور اصل سورج اپنی بقا کے لئے ہاتھ پیر مار رہا ہے۔ یہی وہ صورت حال ہے جو عربی عجیب اختلافات و کشش کی شکل میں تاریخ کے صفحات پر ہمیں نظر آتی ہے۔ چھوٹے پیمانہ پر یہی وہ تہذیبی طرز احاس ہے جو ہمیں پاکستان اور ہندوستان میں علاقائی سطح پر خصوصاً تعلیم یافتہ طبقہ میں، نظر آتا ہے جو اپنی علاقائی زبان اور اپنی بکچر کی بقا کے لئے پوری قوم کو رد کرنے پر بھی آمادہ ہے۔ یہ بھی دراصل علاقائی تہذیبی طرز احاس کی پکار ہے جو تعلیم کے ساتھ ساتھ شور کی سطح پر جڑ کھڑ رہا ہے۔ ہر قوم کو، ہر علاقہ کو اپنا تہذیبی طرز احاس آنا ہی عزیز ہوتا ہے جتنا آپ کو اپنا اکلوتا بچہ عزیز ہوتا ہے۔ یک جہتی کے مسائل پر غور کر کے دلوں کو یہ نکتہ پیش نظر رکھنا چاہیے۔

بہر حال یہی سبب تھا کہ اس برصغیر میں ہندو اور مسلمان ایک ہزار سال تک ساتھ رہنے کے باوجود جدا تہذیبی طرز احاس کے باعث، ایک ساتھ نہ رہ سکے۔ جیسے ہی مسلمانوں کے عربی، عجمی، ترکی، ہندی، طرز احاس کے سوچ کی قوت کشش کمزور پڑی تابع سیاہ ایک ایک کر کے اس سے الگ ہونے لگے اور خود سورج بن کر اصل سورج کو تابع سیارہ بنانے کی کوشش میں

لگ گئے۔ پاکستان کا وجود صرف و معنی کوئی سیاسی مسئلہ نہ تھا بلکہ دطرز ہندو
احساس کی جنگ تھی جس میں ہندو طرز احساس اور مسلم تہذیبی طرز احساس الگ
الگ سورج بن کر اپنا الگ نظام شمسی قائم کرنا چاہتے تھے۔ ہندو اور مسلمانوں
کی باہمی نفرت کی طویل داستان بھی دراصل جدا ہندو تہذیبی طرز احساس
کی داستان ہے اور یہ ایک ایسی حقیقت ہے جسے ہندوستان اور پاکستان
دونوں کو قبول کر لینا چاہئے۔ اسی میں دونوں کی سلامتی ہے۔

اس مسئلہ کی وضاحت کے لئے تو ایک دفتر درکار ہے لیکن اس
بحث سے یہ بات ضرور واضح ہو گئی کہ بیسے زندگی فنا نہیں ہوتی بلکہ اپنی
شکلیں بدل لیتی ہے اسی طرح تہذیبی طرز احساس بھی فنا نہیں ہوتا البتہ نظام
خیال کی قوت سے ایک نیا آمیزہ ضرور بن جاتا ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسے
ہے جیسے بچے اپنے کھیلنے کی دُور بین نما ڈبیا، جس میں چوڑیوں کے ٹکڑے بھر
ہوتے ہیں، آنکھ پر لگا کر گھماتے ہیں تو چوڑیوں کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے ہر با
ایک نئی ترتیب اختیار کر کے نئی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ چوڑیوں کے
ٹکڑے تو وہی ہیں لیکن ترتیب کے بدلنے سے ان کی صورت بھی بدل جاتی ہے۔
اسی طرح طرز احساس نئے نظام خیال کی قوت سے شکل ضرور بدل لیتا ہے۔
لیکن خود موجود رہتا ہے۔ یہی کسی کلچر کی حیات مابعد الموت ہے۔ شاید پہلے کے
مقابلے میں زندہ تر۔ عجم کی پرانی مجوسی تہذیب تو بنظر ہر مٹ گئی لیکن دراصل
اسلامی نظام خیال کی قوت کو اپنے تہذیبی طرز احساس کے آئینے میں دیکھ
کر ایک نئی زندہ اور فعال قوت کی حیثیت سے دوبارہ اُبھر آئی۔

اب اس ساری جوٹ کو سلنے رکھ کر میں اس مسئلہ کی طرف آتا ہوں جس کا اشارہ اس مضمون کے شروع میں کر چکا ہوں۔ مسئلہ یہ تھا کہ ہم اپنے طرزِ احساس میں مغرب کے نظامِ خیال کو پکا کر کوئی نیا آمیزہ بنا سکتے ہیں تاکہ ہمارا منہدم معاشرہ انگڑائی نہ کر بیدار ہو جائے؟ مغرب کی بات میں اس نے کر رہا ہوں کہ مغرب اس وقت ہمارے لئے شمعِ ترقی بنا رہا ہے۔ ہاری ساری معاشی، ادبی، صنعتی ترقی اسی کے مزاج کے مطابق ہو رہی ہے۔ ہمارے تعلیمی اور تہذیبی ادارے تیزی کے ساتھ انہی اصولوں پر شکل ہو رہے ہیں۔ ہمارے گھر، ہمارے طور طریقے، ادب، آداب، لباس اور معاشرت مغرب کے سے ہوتے جا رہے ہیں۔ اپنا نیا ضابطہ حیات اور ترقی کا راز ہم مغرب ہی سے سیکھنے کی کوشش میں مصروف ہیں۔ یہ بات دوسری ہے کہ اس سارے عمل میں صرف غلات چڑھانے کا سامل ہو رہا ہے۔ پھر تاریخ کے اس لمحہ میں معاشرتی انصاف، دولت کی ساری تقسیم، اجارہ داری کا خاتمہ، زندگی میں ترقی کرنے کے کیا مواقع اور انسانی مساوات جیسی ترقی پسند قومیں اور ان کے زندہ نمونے بھی مغرب یا مارکس معاشرہ میں نظر آتے ہیں اور اس صدی کی ساری تاریخ اسی دائرہ میں گردش کر رہی ہے۔ کوئی تاریخی عمل اس دائرے سے باہر ممکن نہیں ہے۔ اسی لئے پاکستان ہو یا ہندوستان، افریقہ کے نئے آزاد ممالک ہوں یا مشرق کا کوئی اور ملک دل سے اس بات کے خواہشمند ہیں کہ کس طرح اپنی روایت و عقاید، اقدار اور تہذیبی اداروں کو چھوڑے اور تباہ کئے بغیر خود کو مغرب کی طرح کی ایک مضبوط، آزاد قومی حکومت بنالیں۔ اس خواہش

میں دو ذیل باتیں ساتھ ساتھ چل رہی ہیں۔ اپنی رعایت و عقائد کو باقی رکھنے کی خواہش سبھی اور مغرب کی سی ترقی کرنے کی خواہش سبھی۔

یہ عمل بھی بذاتِ خود جدائیاتی نوعیت کا ہے۔ دعویٰ (Thesis) یہ ہے کہ آزادی حاصل کی جائے اور مغرب جیسی ترقی کی جائے۔ اس کی منہ

(Antithesis) یہ ہے کہ اپنی رعایت اور کلچر کو بھی زندہ و برقرار رکھا جائے۔ اب کیمیادی استخراج (Synthesis) کا مسئلہ یہ ہے کہ اپنی رعایت اور اپنے کلچر کو زندہ و برقرار رکھ کر مغرب جیسی ترقی کیسے کی جاسکتی ہے؟۔ اب ایک طرف ہم مغرب کے حلقہ کشش میں آتے جا رہے ہیں اور دوسری طرف ہماری اپنی رعایت اور تہذیبی طرزِ اساس کا سورج پوری قوت سے ہمیں اپنی طرف کھینچے ہوئے ہیں۔ یہی کشمکش ہے جو غالب کی اصطلاحوں میں 'مکعبہ' اور 'کلیسا' کی ذہنی جنگ نے ہمارے اندر برپا کر رکھی ہے۔ اسی ذہنی جنگ، کشمکش اور کمینچہ اتانی نے ہماری تخلیقی قوتوں کو معطل کر دیا ہے اور ہماری نسل تخلیق کی سطح پر ادب کی سطح پر اکھڑی اکھڑی سائیں لے رہی ہے۔ ایسے میں آپ مجھ سے یہ سوال پوچھنے میں یقیناً حق بجانب ہوں گے کہ کیا کیمیادی استخراج کا یہ جدیدیاتی عمل ممکن ہے؟

اس سوال کا جواب دینے کے لئے ضروری ہے کہ میں یہ دیکھوں کہ آخر مغرب کے پاس وہ کیا چیز ہے جس پر اس کے فلسفے اور اس کی برتری قائم ہے اور جس کے باعث مغرب ہمارے لئے شمعِ ترقی اور ایک نوہِ نیا ہوا ہے۔ وہ چیز جو ہمیں مغرب کے حلقہ کشش میں کھینچ رہی ہے اپنی رنگارنگ شکل میں مٹ

و بعض سائنس ہے۔ اگر سائنس کے فلسفے کی تفتیش کی جائے تو اس کی فکر کی بنیاد یہ ہے کہ اگر انسان منطقی اور معروضی طریقے سے سوچے تو کائنات بھی ذہن انسانی کی طرح کام کرتی ہے۔ اس عمل کے ذریعہ آخر کار انسان خود ہر چیز کو اپنے تجربے سے اُسی طرح سمجھ سکتا ہے جیسے حساب کے کسی معمولی مسئلہ کو۔ اس انداز فکر کی کوکھ سے عقلیت پیدا ہوئی اور عقلیت نے عیسائیت کو گندے انڈے کی طرح اپنے دائرہ فکر و عمل سے باہر پسٹیک دیا۔ اس بات پر زور دیا کہ عقلی چیز فطری (Natural) چیز ہے اور فوق الفطرت نامی کوئی چیز نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ اتنا ہے کہ کائنات میں اُن گنت چیزیں ابھی نامعلوم ہیں اور ہر نامعلوم چیز ایک ایک دن معلوم ہو جائے گی۔ اس طرح عقلیوں نے خدا کو چلا دین کر دیا اور سارے فوق الفطرت عناصر کو اپنی فکر سے نکال کر کائنات سے کبھی خارج کر دیا۔ تاریخی اعتبار سے سائنس علوم اور سائنسی طریقہ کار کائنات سے متعلق تاسی عقلی رویہ سے وابستہ ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ رفتہ رفتہ عقلیت نے خود مذہب کی جگہ لے لی۔ ہیکل نے کہا کہ موجود (Real) عقلی ہے اور عقلی موجود ہے۔ مغرب کی ترکیب روشن خیالی کی رُوح واصل مستطعم عیسائی مذہب کی سخت دشمن تھی۔ اس انداز فکر کا اثر یہ ہوا کہ مغرب مذہب سے دُور ہو گیا اور سائنس کے پہلے مادی تلقاس کا دین و ایمان بن گئی۔ اسی عمل کی ارتقائی شکل مارکسزم ہے جہاں مغربی معاشرہ کی ہی منافقت برتے بغیر خدا کو کھلے بندوں ملک بدر کر دیا گیا۔

سائنسی نظریہ کا ایک مزاج یہ ہے کہ وہ ہمیشہ اُس سے زیادہ کا ڈھری

کرتا ہے جو مشاہدہ اسے بتاتا ہے۔ پھر اس نظریہ کی تصدیق صرف مشاہدہ کے ذریعہ
 بھی نہیں ہو سکتی۔ یہ ایک مفروضہ ہوتا ہے جس کی استخراجی تجربہ کے ذریعہ
 ٹکڑوں میں بالواسطہ تصدیق ہو سکتی ہے۔ یہ تصدیق جب نئے شواہد سامنے
 آتے ہیں بدل جاتی ہے۔ یہ تبدیلی ہر سطح پر ممکن ہے۔ کوئی تصدیق بھی مذہب
 سائنس میں قطعی آخری اور ابدی نہیں ہے۔ تبدیلی اس کا مزاج ہے۔ مثلاً آتش
 شائق طبیعات پر بحث کرتے ہوئے اس بات پر مدد شنی لگاتا ہے کہ ہمیں
 ہر وقت ان مفروضات کو تبدیل کرنے کے لئے آمادہ رہنا چاہیے تاکہ ہم جامع
 منطقی طریقہ سے دس حقائق کے ساتھ انصاف کر سکیں، اس کا نتیجہ یہ ہے کہ
 مغرب کا نظریہ مذہب بھی، مغربی سائنس اور فلسفیانہ علوم کی طرح، ہمیشہ
 بنیادی طور پر جیسے جیسے نئے شواہد سامنے آتے رہتے ہیں، تبدیل ہوتا رہتا
 ہے۔ یہ تبدیلیاں مغرب کی تاریخ میں بار بار ہوتی رہی ہیں۔ اس عمل نے
 نہ صرف فلسفہ و سائنس کو بلکہ مذہب کو بھی بار بار بدلا ہے اور اسی کے ساتھ
 سامے معاشرتی و تہذیبی اداروں کو بھی۔

اب دوسری طرف مشرق کا انداز فکر یہ ہے کہ کسی کی کہی ہوئی بات یا تجربہ
 کو صرف سنفے یا مبالغہ کرنے سے نہیں سمجھا جاسکتا۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ اس کا
 براہ راست دیکھا جائے، نہ صرف دیکھا جائے بلکہ اسے براہ راست
 محسوس کیا جائے۔ تبھی اسے سمجھا جاسکتا ہے۔ جیسا کہ آپ نے خود دیکھا یہ انداز
 فکر مغرب سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں سارا ذور دُرُوحانیت اور احساس جمال
 پر ہے۔ براہ راست انسانی تجربہ پر ہے۔ اپنی ذات کو خدا کی ذات میں ضم کرنے

کار روحانی عمل بھی اسی کا ایک حصہ ہے۔ یہی وحدت ہے۔ یہ طرز فکر اپنے بنیادی عقائد پر نظر ثانی کرنے یا انہیں بدلنے کا تصور تک ذہن میں نہیں لاتا۔ یہاں خدا کسی نہ کسی شکل میں ہر دم موجود ہوتا ہے۔ خود قرآن میں اس بات پر زور ہے کہ خدا تعالیٰ کی سنت وطریقہ کو بدلنے والا نہ پاؤ گے؟ اسی لئے مشرق میں جب بھی اصلاحات کا دُور آتا ہے تو خود مصلح بار بار اس امر کا اعادہ کرتا ہے کہ وہ اصلاح کے ذریعہ معاشرے کو قدیم اُرد حقیقی مدپ کی طرف لے جا رہا ہے۔ تاکہ وہ پھر سے زندگی کی دُور میں آگے بڑھ سکے۔ یہ خواہ گاندھی کی آواز ہو یا مسیح، اقبال ابد قلا کا علم کی۔ سارا زور اسی انداز فکر پر ہے۔ مختصر یہ کہ مشرق و مغرب کا بنیادی فرق یہی ہے کہ مغرب کا کلچر اپنے ظاہری ابد باطنی مدپ میں ہر دم بندیلی کو ترجیح دیتا ہے اور مشرق کا کلچر عقائد اور اقدار کو مستقل ابد قائم بالذات سمجھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مشرق نے بحیثیت مجموعی مغرب کی اشیاء وغیرہ کا غلامانہ تصور و غلط چاہا ہے لیکن مزاجاً وہ ایک دوسرے کی طرف سے پیٹھ پر دھکے مختلف سمتوں میں دیکھ رہے ہیں۔

یہ تو اس وقت مشرق کا مسئلہ ہے لیکن آج خود مغرب بھی ایک کشمکش میں مبتلا ہے۔ وہ اب اس بات کا خواب دیکھ رہا ہے کہ کس طرح مشرق کے مزاج کو اس کے تہذیبی طرز احساس کو مغرب کے مزاج اور طرز احساس میں جذب کر کے ایک عالمگیر تہذیب کو جنم دے۔ پر د فیروز نارتھراپ کے سامنے یہی مسئلہ ہے کہ کس طرح مشرق کی راست جمالیاتی و مذہبی اقدار کو مغرب کی سائنسی، نظریاتی اور جہزاتی اقدار سے ہم رشتہ کر کے مشرق کو مغرب میں

جذب کر کے نئی عالمگیر تہذیب کا ہیکل تعمیر کیا جائے۔ یہ جذب و قبول مغرب کی خواہش کے احترام کے باوجود اس لئے ممکن نہیں ہے کہ انعام تو دہاں ہو سکتا ہے جہاں ایک دوسرے میں جذب ہونے والوں کی تہذیبی طرز احساس کی سطح برابر ہو۔ فی الوقت مغرب و مشرق میں یہ سطح موجود نہیں ہے۔ جہاں امریکہ اپنی اس نوع کی کوششیں میں مصروف رہا ہے وہاں اندر ہی اندر اپنے تہذیبی اثاثہ کی حفاظت کا احساس شدید سے شدید تر جوتا گیا ہے۔ میکسیکو میں ابھی کچھ عرصہ ہوا جب یہ کوشش ہوئی تو معاشہ کچھوے کی طرح اپنے خول میں اتر کر بیٹھ گیا اور عملی حفاظت میں پوری قوت سے مصروف ہو گیا۔ نتیجہ یہ ہوا یعنی ڈھاک کے تین پائے۔

مذہب کی روح سے دوری کے اس عمل نے مغرب کو خود اپنی ناکامی کا شدید احساس دلادیا ہے۔ مغرب کے قصیدہ خواں پر دیموثون بی صاحب اسپننگر کے فلسفہ تہذیب کو رد کرتے ہوئے جب دلائل و براہین سے قائل کرنا چاہتے ہیں تو خود مجبوراً اس امر کا اعتراف کرتے ہیں کہ "مغرب کی سائنس اور ٹیکنالوجی کا سبب علم سائنس کا اطلاق ہے اور جدید سائنس کی ترقی کا سبب یہ ہے کہ اس نے عقیدہ کی نفی اور مذہب لے دگر دانی کے ذریعہ جس اور نفقہ کشی کی نئی روح کو بیدار کر دیا اور خوب خوب ترقی کی لیکن اگر مغرب کی تہذیب منفی رہی ہے تو مذہب کی سطح پر رہی ہے۔ سائنسی امکانات کے جھکوتے دماغی مذہب کے سبب سے کو تو اڑا دیا اور اس طرح انسانیت کی خدمت کی لیکن اسے اتنی شدت سے اڑایا کہ سبھو سے کے ساتھ دانے بھی اڑ گئے۔ یہ

انفس کی بات ہے کہ نہ سائنس کے پاس اور نہ سائنس سے وابستہ آدرش کے پاس خود کوئی ایسا مانہ ہے جو مذہب کا بدل بن سکے۔ مغرب کے علوم و افکار کا افق کائنات کے لامحدود تصور کے مقابلہ میں محدود ہے اور ان محدود اقوال سے آگے جو کچھ پوشیدہ ہے وہ اس پراسرار کائنات کا دل ہے جو انسان کے لئے ایک بنیادی چیز ہے۔ سائنس کا افق نیچر کے حدود میں محدود ہے۔ سائنس آدرشوں کا افق انسان کی معاشرتی زندگی کے اندر مقید ہے، لیکن انسانی رجحان ان حدود کی بندشوں سے آزاد ہے۔ آدمی روٹی کھاتا ہے۔ وہ ایک معاشرتی حیوان ہے لیکن وہ اس کے علاوہ بھی کچھ اُرد ہے۔ اس کے اندر ایک قوتِ ارادی ہے۔ ایک ضمیر ہے۔ خود آگاہی کا ادراک ہے۔ اس کا مقصد ہے کہ وہ روحانی صداقتوں کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر رہے۔ یہی اہل مرکز ہے۔ سائنس اور دوسرے معاشرتی تصنیفات یہاں ناکام ہو جاتے ہیں۔ اعلیٰ مذاہب ہی روح کے حقیقی مسئلہ کو تسلیم کرتے اور انسان کی رہنمائی کرتے ہیں۔ سائنس یہاں ناکام رہتی ہے۔ سائنس کی اسی ناکامی میں مغرب کی ناکامی پوشیدہ ہے۔

ٹومس بی صاحب کا اعتراف تھا لیکن وہ یہ بتانا تو بھول ہی گئے کہ جب سائنس کے جھکڑ نے بھوسے کے ساتھ دانے کو بھی اڑا دیا اور جب مذہب کی نفی سے سائنس اور ٹیکنالوجی کا آغاز ہوا تو آخر سائنس کی کیا کھیلوں پر چل کر مذہب کی تضحیک کیسے دالیں آسکتی ہے؟ جیسے ہمارا منہ نہ ظالم خیال محلے میں ٹہری کی طرح ایک گیا ہے اسی طرح سائنس کی ہڈی بھی مغرب کے گلے

میں بچس کر رہ گئی ہے۔ ٹوئن بی کی آواز بھی اسی لئے خود ایک ٹھکے ہوئے انسان کی آواز معلوم ہوتی ہے۔ تاریخ کے جدیداتی عمل کے کمیادی امتزاج کی تلاش اور شدید ذہنی کشمکش کی اکھاڑ پھلاڑی ہی ہمارے اس تہذیبی تعطل کا حقیقی سبب ہے۔

اب آپ یہ سوچ رہے ہوں گے کہ میں تو ادب کی بات کر رہا تھا یہ آخر کہاں چلا آیا۔ ممکن ہے آپ کی بات درست ہو لیکن میرا خیال تو یہ ہے کہ جب ادب مر گیا ہو۔ تخلیقی سستے خشک ہو گئے ہوں اور ہمارا نظام خیال جس کی قوت سے ادب اپنی تخلیقی قوت حاصل کرتا ہے اپنا دائرہ مکمل کر چکا ہو تو اسے دائرے میں داخل ہونے کے لئے بڑے سوال اور پیلا ہی مسائل پر اصرار و غور کرنے اور ان کا ادراک دشوار حاصل کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ ایسے میں ادب کے بارے میں بات کرنے کے معنی یہ ہوں گے کہ ہم مردہ گوشتوں کی کھال میں بھروسہ بھر کر اسے زندہ سمجھنے کی مضحکہ خیز کوشش میں مصروف ہیں جبکہ زندہ معاصر ادب موجود نہ ہو۔ جب ادب زندگی کی تہذیبی اکائی کے ٹوٹ جلنے کی وجہ سے، ایک اہم تخلیقی سرگرمی کی حیثیت میں باقی نہ رہا ہو۔ جب ادبی کلچر اور زندہ ادبی روایت ہی قائم نہ رہی ہو تو اس وقت ادب اور اہل فکر کا سب سے اہم کام یہ ہو جاتا ہے کہ ادب کو خود ادب سے ماوراء کر دیے۔ اپنے بنیادی تہذیبی مسائل، انسان، معاشرہ اور کائنات کے رشتوں پر از سر نو غور کرے اور یہ مسائل یقیناً ادب کے نہیں، مابعد ادب کے مسائل ہیں۔ اس وقت ہمیں آدھی بالہ اور بچہ کے سوالوں کے جواب دینے ہیں تاکہ

ما بعد الادب کی مدد سے ہم زندگی کو نئے معنی دے سکیں اور تہذیبی تعطل کا حل تلاش کر سکیں۔ نیا ادب ما بعد الادب ہی کی کوکر سے جنم لے گا۔

میں نے ہدیاتی عمل کے کیمیائی استخراج کے مسئلہ کا کوئی قطععی جواب نہیں دیا ہے۔ لیکن صاحبو! میں تو خود آگ کی تلاش میں نکلا ہوں اور صرت اپنی مدح کے سفر کا ستوڑا سا حال آپ کو سنایا ہے۔ آیتے ہم سب مل کر آگ کی تلاش کریں۔

(۱۹۶۵ء)

نیا ادب اور تہذیب اکائی

جب میں عہدِ حاضر کے اُردو ادب اور ادیبوں کا خیال کرتا ہوں تو مجھے اس بڑے سے بڑے خباثت کا دھیان آتا ہے جس کی ہوا نکل گئی ہو اور وہ میل کیل دھجی کے مانند کسی بچے کے ہاتھ میں لٹک رہا ہو۔ اب اس خباثت کا استعمال صرف یہ ہے کہ بچے اپنے منہ سے چھوٹے چھوٹے جباریں بنا دیں اور ہاتھ پر رکھ کر ٹپاخ سے پھوڑیں تاکہ گھروا لے چونک جائیں اور بچے مزالیں۔ گزشتہ چار پانچ سال سے اُردو ادب کے ادیب یہی کیل کیل رہے ہیں۔ اُردو ادب کو دیکھتے تو نقرہ بازی کی ہواسے منھے منھے خباثتیں ساکر ٹپاخ ٹپاخ کی آوازوں سے سنسنی پھیلائی جا رہی ہے اور اس عمل کو نئے ادب کا نام دیا جا رہا ہے۔ ادب سے سنجیدگی غائب ہے اور یہی معلوم ہوتا ہے کہ اُردو ادیبوں کے سامنے نکلوا دے کا کوئی سنجیدہ مسئلہ باقی نہیں رہا ہے۔ ادیب کو آج یہ معلوم نہیں ہے کہ وہ کس

کے لئے لکھ رہا ہے اور کیا لکھ رہا ہے۔ زیادہ سے زیادہ اب اس کے سامنے وہ دوسرے
 لکھنے والے ہیں جو ہمیشہ ہونے کی وجہ سے اس کی تحریریں پڑھنے اور رد و عنہم
 پہنچاتے ہیں۔ اسی لئے ادب سے متعلق جتنی تحریریں نظر آتی ہیں ان میں ایک ادیب
 دوسرے ادیب سے مخاطب ہے اور سنجیدہ مسائل کی جگہ ادبی سیاست نے لے لی
 ہے۔ ایسی بے ضرورت باتیں جو صرف قہر و خانوں میں کی جاتی تھیں عام طور پر ادبی
 رسائل میں نظر آرہی ہیں۔ شہرت کی خاطر عہد حاضر کے ادیب نئی نئی شکلیں بنا کر
 سامنے آ رہے ہیں تاکہ ان کی عجیب و غریب شکلوں کو دیکھ کر لوگ ان کی طرف
 متوجہ ہو سکیں۔ وہ کام جو پہلے مرثک کے کنا سے محبت رکھنے والے مداری کہتے
 تھے۔ اب ڈگڈگی بجا کر ہمارے ادیب کر رہے ہیں یا اسی کو دیکھ کر کچھ سنجیدہ ادیب
 ادب کی سمیت کا اعلان کر کے خاموش ہو گئے ہیں۔ آخر ادب یہی چیز ادب
 ٹہرے تو ادب کے علاوہ کوئی اور مفید کام کیوں نہ کیا جائے۔ ادب پڑھنے کے
 بجائے کرکٹ میچ کی کومنٹری کیوں نہ سنی جائے۔ جاسوسی فلمی رسالے کیوں نہ
 پڑھے جائیں اور تلاش کے کھیل سے فرصت کا وقت کیوں نہ گزارا جائے۔ پہلے
 ادب اس لئے پڑھا جاتا تھا کہ معاشرہ ادب کے ذریعہ خود کو تلاش کرتا تھا اور
 فرد ادب کے ذریعہ خود کو تخلیق کرنے کا کام لیتا تھا۔ اسی لئے کتابیں خریدنا، کتابیں
 پڑھنا خوش مندانی کی بات تھی۔ جب ادب انسانی فکر و شعور کو کچھ نہ دے رہا ہو تو
 آخر ادب کیوں پڑھا جائے۔ اب تک ادب کا کام شعوری طور سے بھی اور غیر
 شعوری طور سے بھی یہی رہا ہے کہ وہ زندگی سے خام مواد لے کر ایک ایسی دنیا
 تخلیق کرے جس کے معنی و اقدار ایک طرف ادیب کے اور محفل تجربے کو دہم نظیں

اور دوسری طرف زندگی میں خیر کا اضافہ کر کے خود زندگی کو تازہ دم کر دے۔ لیکن یہ کام اسی وقت ہو سکتا ہے جب ادیب ادب سے سنجیدہ ہو اور زندگی سے اس کا پورا تعلق ہو جو کچھ معاشرے میں ہو رہا ہے، جو کچھ معاشرے پر گزر رہا ہے، جو کچھ دھیمی ہوئی خواہشات فرد کے اندر موجود ہیں نہ صرف ادیب ان سے واقف ہو بلکہ وہ یہ بھی جانتا ہو یا کم از کم جاننے کے لئے بے چین ہو کہ آخر معاشرے کے زیادہ مقدار میں خند کی گویاں کیوں کھائی ہیں؟ آگاہی اور بصیرت کے اسی عمل کے ذریعے ادیبوں نے ہمیشہ احساس جذبے اور فکر کو ایک ایسی شکل میں ایسی ترتیب کے ساتھ پیش کیا ہے جو شکل اور ترتیب خود فطرت کے پاس بھی موجود نہیں تھی۔ سچا ادب ہمیشہ معاشرے کے ساتھ بھی چلا ہے اور اسے ساتھ لے کر بھی چلا ہے اس کا انکار بھی کیا ہے اور اسے دہلا بھی ہے۔ اب اس زمانے سے اس دور کے ادب کو دیکھئے تو یوں محسوس ہو گا کہ آگاہی و بصیرت کا عمل ہمارے ہاں بند ہو گیا ہے اور وہی ادب کا میاب ہے جو کثیر الاشاعت اخبارات کے مقبول کالموں کے معیار پر پھٹا اترتا ہو۔ حیات و کائنات کے مسائل کا علاج صرف و محض فقرے بازی کے تو نیو گنڈوں سے کیا جا رہا ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اب ہمارے پاس سوچنے اور کہنے کے لئے کچھ باقی نہیں رہا ہے۔ ذہنی طور پر بیکار مٹی معنی کے اس دھسا دینے والے احساس کو دیکھ کر یوں لگتا ہے کہ ہماری نسل، اس نسل کی کہ جو زندہ تھی، صرف بھوت ہے۔

اس صورت حال کا شعور حاصل کر کے آپ مجھ سے یہ سوال پرچنے میں یقیناً حق بجانب ہوں گے کہ آخر ایسا کیوں ہے؟ اس سوال کا جواب دراصل جدید ادب

کا بنیادی مسئلہ ہے۔ لیکن ادب کا بنیادی مسئلہ ہونے کے باوجود اس کا جواب ادب میں تلاش کرنا گمراہی کا وہ عمل ہے جو ہمیں کہیں نہ پہنچا سکے گا۔ ایک ایسے دور میں جب ادب شعور انسانی کو کچھ نہ دے رہا ہو اور اس کی حیثیت صرف بھوسی چوکر کی سی ہو کر رہ گئی ہو تخلیقی مسائل کو ادب میں تلاش کرنے کے بجائے خود زندگی اور معاشرتی نظام خیال و اقدار میں تلاش کرنا چاہیے جن سے ہماری زندگی عبارت ہے بغیر کیجئے کہ کیا ہمارے بچے زندگی میں اور زندگی کے کوئی معنی باقی رہ گئے ہیں؟ جب زندگی خود اس طور پر بے معنویت کا شکار ہو گئی ہو جب زندگی میں کوئی جہت اور کوئی مقصد باقی نہ رہا ہو تو آخر ادب میں کہاں اور کیسے معنی نظر آئیں گے۔ زندگی کی یہی بے معنویت ہماری نسل کو تخلیقی سطح پر اندھ ہی اندھن کی طرح کھا رہی ہے اور ہماری نسل کے ادیب ہفت کے نو دہوں کے پل بنا کر اپنی تخلیقی زندگی کا راستہ لے کر رہے ہیں۔ کیا یہ صورت بذاتِ خود تشویشناک نہیں ہے؟

اگر ادب اور زندگی کے تعلق پر ہم ایمان رکھتے ہیں تو یہ بات آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے کہ اگر معاشرہ زوال پذیر ہے اگر معاشرے کے پاس اقدار و خیال کا صحت مند نظام باقی نہیں رہا ہے تو اس معاشرے کا ادب بھی بے جان ہو جائے گا۔ نئے کہ ایک صحت مند معاشرے میں زندگی کی ہر سطح پر ادیب کے پاس کہنے کے لئے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔ ہمارا اپنا معاشرہ قدم قدم پر تضاد کے بحران میں مبتلا ہے خیال و عمل میں کسی قسم کا ربط نہیں ہے۔ مرد و اقدار اور تصویر حقیقت پر ہم ایمان نہیں رکھتے ہمارا نظام خیال اتنا کھوکھلا ہو چکا ہے کہ اب وہ تخلیقی عمل میں کسی قسم کا ساتھ نہیں دے رہا ہے آج تہذیبی و معاشرتی سطح پر اقدار و اخلاق کا کوئی ایسا

زندہ نظام ہمارے پاس نہیں ہے جس پر ہم مثبت طریقہ سے زندگی کا کوئی نیا عمل تعمیر کر سکیں۔ اسی وجہ سے سارا معاشرہ منتشر ہے۔ چیزوں کے رشتے بکھر گئے ہیں۔ جہاں انتظار ٹوٹ پھوٹ کر ایک ڈھیر کی صورت اختیار کر گئی ہیں۔ خیالات اور عقائد کا وہ نظام جس پر صدیوں سے ہم یقین رکھتے چلے آئے تھے اور جو ایک تہذیبی کائنات کی حیثیت سے ہمارے شعور میں زندہ تھا، اب بکھری ہوئی اور راز کا راز نظر آنے لگا ہے۔ سامنے معاشرے میں اب کوئی چیز اپنی اصل شکل میں نظر نہیں آتی۔ جو کچھ نظر آتا ہے وہ اصل نہیں ہے اور جو چیز اصل ہے وہ نظر نہیں آتی۔ تضاد لے ساری زندگی کو گھیر لیا ہے اور عدم تحفظ کے احساس کو شدید تر بنا کر زندگی سے کام کرنے کی گرم جوشی کا کو ختم کر دیا ہے۔ اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ جب معاشرہ اس درجہ بد حال ہو اور خود زندگی میں اہم واقعات پیش نہ آ رہے ہوں تو اخواب میں کہاں سے آئیں گے۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری نسل کے ادیب صرف خود کو دہرائے اور گلی سڑی ہڈیوں کو چوس چوس کر مرزے کا احساس دلانے کا کام کر رہے ہیں۔ زندگی کی ہر سطح پر تخلیق کی آگ سرد پڑ گئی ہے اور خیال کا ارتقا پسند ہو گیا ہے۔ جب صورت حال یہ ہو اور معاشرتی و تہذیبی اقدار وقت کے ساتھ چلنے یا وقت کو ساتھ لے کر چلنے کی صلاحیت کھو بیٹھی ہوں تو ادب میں معنی کہاں سے آئیں گے؟ آج کے ادب اور ادیب کا یہ بنیادی مسئلہ ہے۔

جب میں سوچتے سوچتے یہاں تک پہنچا تو ایک سوال میرے ضمیر میں کانٹے کی طرح کھٹکا کہ جب ادب کے زوال اور تخلیق کی آگ سرد پڑ جانے کے اسباب ہم معاشرے میں تلاش کر رہے ہیں تو آخر میرے سودا کا معاشرہ بھی تو

نوال پذیر معاشرہ تھا۔ اس دور میں یہ کیسے ممکن ہوا کہ اردو شاعری نے عظمت کی انتہائی بلندیوں کو چھو لیا۔ اگر معاشرے کی نوال پذیری جاسے دور کے ادب کو بے جان ادبے معنی بنائے ہوئے ہے تو میر و سودا کے نوال پذیر معاشرے نے اپنے دور کے ادب کو بے جان کیوں نہیں بنایا؟ یہ یقیناً ایک اہم سوال ہے لیکن اس کا جواب اتنا دشوار نہیں ہے جتنا باری النظریں دکھائی دیتا ہے۔ میر و سودا کے دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ مختلف فتنے چاروں طرف سراٹھا رہے ہیں لیکن ان کا اثر کلچر کی بنیادوں اور تہذیبی اداروں کو شست کے ساتھ متاثر نہیں کر رہا ہے۔ کلچر کا خارجی ڈھانچا اور مرد و جہا اقدار پر معاشرے کا ایمان اسی طرح باقی ہے۔ ایک شہر ابڑتا ہے دوسرا شہر بسنتا ہے لیکن کلچر کا خارجی اور داخلی ڈھانچا بنیادی طور پر وہی رہتا ہے تصور حقیقت کے اعتبار سے کلچر کا اندازہ اتھکام اسی طرح باقی ہے اور بیرونی عملوں اور اندرونی فتنوں کے باوجود انقلاب کا کوئی گہرا تہذیبی اثر نہیں ہے۔ میر و سودا کا یہ دور تہذیبی و معاشرتی اعتبار سے انقلابی دور ہرگز نہیں ہے اس کی پشت پر صدیوں پرانے تہذیبی ادارے اسی استحکام کے ساتھ کام کر رہے ہیں۔ سارا معاشرہ ان پر ایمان رکھتا ہے اور بحران کے باوجود معاشرہ ان اداروں کو بدلنے یا خود بدل جانے کا امکان پر نہیں سوچ رہا ہے۔ اس لئے کہ ایک ایسے معاشرے میں جہاں تہذیبی سطح پر انقلاب آ رہا ہو۔ جہاں نظام اقدار پر سے ایمان اٹھ رہا ہو اور ساتھ ساتھ معاشرہ انداز سے بدل کر اپنے تصور حقیقت کو بدلنے کی سوچ رہا ہو عظیم ادب کی پیدائش یقیناً ممکن نہیں رہتی۔ جب ایسا دور آتا ہے تو بڑے ادب کی پیدائش

بند ہو جاتی ہے اور ادب سے صرف رول رول کی آواز آنے لگتی ہے۔ اس بات کی مزید وضاحت کے لئے یورپ کے کلاسیکی ادب کی مثال لیجئے۔ دانٹے کی شاعری میں نشاۃ الثانیہ کے آثار نظر آتے ہیں یا درجل کی شاعری میں ایک بہتر دنیا کی خواہش کا احساس ملتا ہے لیکن اس کے باوجود ہم نہ تو دانٹے کو اور نہ درجل کو انقلابی شاعر کہہ سکتے ہیں۔ وہ تو ان تہذیبی اداروں پر یقین کامل رکھتے ہوئے ادب تخلیق کر رہے ہیں جنہیں صدیوں سے وہ اور ان کی قوم کے افراد جانتے ہیں۔ ان ادارے میں سلطنت روم اور کیتھولک چرچ کا معاشرتی نظام جس نے ان ادارے کو تصور حقیقت کا ایک زندہ نظام دیا تھا، زوال آمادہ ضرور ہے لیکن اس زوال آمادگی کے باوجود ان دونوں شاعروں کی فکر کی نوعیت یہ ہے کہ وہ انہیں پورے طور پر ایک تہذیبی اکائی کی حیثیت سے قبول کئے ہوئے ہیں۔ اگر ان کے شعور میں تہذیبی اکائی کے تعلق سے استحکام باقی نہ رہتا اور ان کا ایمان ان اداروں اور اقدار پر سے اٹھ جاتا اور وہ ایک ایسے دور میں زندہ ہوتے جسے جدید اصطلاح میں انقلاب کا نام دیا جاتا ہے تو وہ تخلیقی سطح پر یہ کام انجام نہیں دے سکتے تھے جو انہوں نے اپنے اپنے دور میں دیا۔ ایک ایسے دور میں جب شدید قسم کا انقلاب معاشرے کو منتشر کر رہا ہو۔ اس کے تہذیبی اداروں کو بدل رہا ہو۔ موجودہ نظام خیال اپنے معنی کھو رہا ہو تو ادیب کے لئے کوئی کارنامہ انجام دینا ایک دشوار کام بن جاتا ہے۔ اس نقطہ نظر سے تیر و سودا کے دور کو دیکھئے

توجہ رانی دور ہو جاتی ہے اس معاشرے میں انقلاب کا تصور ذہنی طور پر ہرن
سلی بھران تک محدود ہے۔ سارے تہذیبی ادارے اسی طرح جوں کے توں
برقرار ہیں۔ تاریخی عمل بنیادی طور پر معاشرے کے اندر وہ انقلاب پیدا نہیں
کر رہا ہے جو تہذیبی اداروں کو اکٹھا پھینکتا ہے اور نتیجے کے طور پر تخلیقی عمل
کو محدود کرتا ہے۔ تخلیقی کی آگ کے لئے معاشرتی و تہذیبی سطح پر بنیادی
اداروں پر ایمان کا سالم و قائم ہونا از بس ضروری ہے۔ بیرو سودا کا اپنے
معاشرے اس کی اقدار اور نظام خیال سے زندہ اور مربوط رشتہ باقی ہے
اور اسی لئے تہذیبی نڈال کے آثار کے باوجود وہ تخلیقی سطح پر وہ کام انجام
دے رہے ہیں جو ہمارے اپنے دور میں ممکن نہیں ہے۔

ہمارے معاشرے کا معاملہ بیرو سودا کے دور سے بالکل مختلف ہے۔
ہمارے تہذیبی ادارے اب دم توڑ رہے ہیں۔ اقدار اور نظام خیال یہاں
تک کہ عقائد بھی اب ہمارے لئے وہ معنی نہیں رکھتے جو آج سے چندہ میں
سال پہلے تک رکھتے تھے۔ ماری و صنعتی ترقی طول المیاد تصور تہذیب
کو بدل رہی ہے۔ سائنس کے اثرات ذہن انسانی کو انتہائی تیزی کے ساتھ
بدل رہے ہیں۔ آج ہم تہذیبی سطح پر اندر سے ٹوٹ گئے ہیں۔ اب ایسے
میں جب زندگی کی ہر سطح پر انقلاب ہمارے عقائد، خیال، احساس اور ججہ جانے
نظام کو ڈھارسے ہوں تو اچھے اور بڑے ادب کی خواہش اس بچے کی خواہش
سے کم نہیں ہے جو اس بات پر ضد کر رہا ہے کہ مجھے چندا ماموں لا دو۔

میں اکثر سوچا ہوں کہ ہماری نسل دہانت کے اعتبار سے اپنے اسلاف سے ایک درجہ آگے ہے۔ سنجیدہ ادیبوں میں محنت، توجہ اور لگن کے ساتھ کام کرنے کی خواہش بھی موجود ہے۔ ہم نے پڑھنے لکھنے کو اپنے اسلاف کی طرح اڑھٹا، بھونٹا بھی بنایا ہے لیکن اس کے باوجود ہم ادب میں دو کارنامے انجام نہیں دے رہے ہیں جو ہمارے اسلاف نے دئے تھے۔ اس کی وجہ اگر تلاش کی جائے تو صرف یہ ہے کہ ہماری نسل تاریخ کی بے رحمی کا شکار ہے۔ ہم تاریخ کے ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے ہیں جہاں بہت کوشش کے باوجود ہم بہت کچھ نہیں کر سکتے۔ ہمارے دور کی تاریخ نے اندرونی انقلاب کی قوتوں کو اتنا تیز کر دیا ہے کہ وہ ہیں تنکے کی طرح بہا دیتی ہیں۔ یہ ہماری نسل کا مقدر ہے اور اسے قبول کر کے ہیں کچھ کرنا ہو گا۔ اکثر مجھے یہ احساس ہوتا ہے کہ ہماری نسل اپنے مقدر کو قبول کر کے زیادہ سے زیادہ یہ کام کر سکتی ہے کہ وہ آئندہ نئی نسل کے لئے خام مواد بن جائے جس پر کوئی تیسرے کوئی انیس، کوئی غائب، کوئی اقبال اپنی عظمت کی بنیاد قائم کر سکے۔ اسی بات کو محسوس کر کے ایڈیٹروں نے کہا تھا کہ اس ادیب کو جو طویل عرصے تک زندہ رہنے والا ادیب تخلیق کرنا چاہتا ہے اپنے سعد تاروں کا شکر گزار ہونا چاہیے اگر اس وقت کوئی شدید قسم کا انقلاب اس کے اپنے ملک اور اپنے دور میں نہیں آ رہا ہے اگر معاشرہ تغیر عظیم سے کبھر رہا ہے تو شاید وہ لکھنے کے قابل ہی نہیں رہے گا۔ برخلاف اس کے وہ شخص جو معاشرتی و تہذیبی تاریخ کے ایک ایسے دور میں پیدا ہوا ہو جہاں معاشرتی انقلابی رجحان ایک ایسے نقطے پر جمع ہو گئے

ہوں کہ کوئی شخص آئے اور میں کو ترتیب دے کر ایک شکل میں پیش کر دے۔
 جینٹل کہلاتا ہے۔ اسی نے ہر برٹ اسپنسر کا کہنا ہے کہ اس سے قبل
 عظیم لوگ معاشرے کی تشکیل کریں ضروری ہے کہ معاشرہ ان کی تشکیل
 کر چکا ہو۔ تخلیقی سطح پر کوئی کارنامہ دراصل تہذیبی عناصر کے ایک نئے یکاوی
 اقتراح کا نام ہے یا پھر موجودہ کلچر میں نئے عناصر کی جذب پذیر ی کا نام
 ہے۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلا کہ کوئی ایجاد، انکشاف یا ادب و فن لگ بھگ
 کارنامہ اس وقت موجود میں نہیں آ سکتا جبکہ کلچر نے خیال و مواد کے سارے
 عناصر کو اس قابل نہ بنا دیا ہو کہ ان کا یکاوی اقتراح ممکن ہو سکے۔ تاجر کے
 دماغ میں اسٹیٹمنٹ انجن کی ایجاد ہرگز ممکن نہیں تھی۔ اگر وہ سارے عناصر جو
 بارش کا سبب بنتے ہیں یکجا ہو گئے ہیں تو بارش ضرور ہوگی۔ ہر چیز اس
 وقت تک تخلیقی سطح پر زندہ رہتی ہے جب تک معاشرہ اور اس کا نظام
 خیال زندہ اور صحت مند رہتا ہے۔ اگر معاشرہ صحت مند نہیں ہے تو اس
 معاشرے کا ادب نہ صرف ادب بلکہ ہر تخلیقی سرگرمی زوال پذیر ہوگی۔ اس
 لئے اگر آج ہم اے ادب کے پودے مر جھا گئے ہیں تو اس کے اسباب
 کی تلاش ہمیں اپنے معاشرے اور اپنے نظام خیال میں کرنا ہوگی۔
 اب ایسے ہیں ایک امکانی صورت یہ ہے کہ کوئی ایسا دیوتا
 مقرر ادیب پیدا ہو جو اپنی مختصر سی زندگی میں دو بڑے ادیبوں کا کام
 انجام دے۔ ایک کام یہ کہ وہ نئے اقدار و معانی کے پودے اپنے معاشرے
 کی سرزمین میں لگائے اور دوسرے یہ کہ انہیں اتنا پروان بھی چڑھائے

کہ وہ پہل دینے لگیں اور معاشرہ ان پیڑوں پر لگے ہوئے پھلوں کا ذائقہ چکھ سکے۔ جب تک یہ نہ ہوگا تخلیقی قوت صرف ایمان کی شکل میں زندہ رہے گی اور سارا معاشرہ اسی ایمان سے اپنی ذہنی بھوک آسودہ کر کے مٹی کے ڈھیلوں کو ادب کا نام دیتا رہے گا۔

تخلیقی کی سطح پر یہ صورت حال بہت تشویشناک ہے لیکن جہاں ادیبوں نے سوچنے کا کام بند کر دیا ہے۔ جہاں ادیب خود اندھے اور بہرے ہو گئے ہوں۔ جہاں ادیب مسائل سے زیادہ مصلحتوں میں دوپٹی لینے لگے ہوں۔ جہاں ذہنی بزدلی اور مجبوتوں نے فکر کے سوتے خشک کر دیئے ہوں وہاں ہماری نسل خام مواد بن جانے کا کام بھی انجام نہیں دے سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری نسل کے ادیبوں پر تنہائی عذاب بن کر نازل ہوئی ہے۔ ہماری آرزوئیں گونگی ہیں۔ وصل میں رنگ اڑ گیا ہے اور آج ہم تنہائی کو بھی نہ رکھانے کے قابل نہیں رہے ہیں۔ اور سمجھری دنیا میں تنہا نظر آتے ہیں۔ کیا ہم یہ نہیں کر سکتے کہ جو کچھ دیکھ رہے ہیں اسے معاشرے کو کبھی دکھا دیں جو کچھ محسوس کر رہے ہیں اسے معاشرے کو بھی محسوس کرادیں۔ آج اردو ادب کو ہر کاموں اور گورکھوں

کے بجائے جی سوراؤں کی ضرورت ہے۔ ایسے جی سوراہو زندہ رہ کر موت کا تجربہ کرنا جانتے ہوں۔ جو میرا اقبال کی ڈیڑھ صدی خصوصیات گھونانے، روایتی انداز میں غزلیں نقلیں کہنے یا بندھنے کے موضوعات پہاڑی ناؤں لکھنے کے بجائے جدید حاضر کے مسائل پر

سوچنے کا حوصلہ رکھتے ہوں جو عہدِ حاضر کے طوفانی دھاروں اور ہلکی ہلکی پھوار دونوں سے باخبر ہوں۔ جو روایت کو اپنا کر روایت کو توڑنے کی قوت بھی رکھتے ہوں۔ جو معاشرے کی فکری مسائل میں شریک کر کے اسے تبدیلی کا نیا شور دینے کا حوصلہ بھی رکھتے ہوں اور شاید عہدِ حاضر کے اردو ادب اور ادیبوں کا یہی سب سے اہم اور بنیادی مسئلہ ہے۔

(۱۹۶۴ء)

ادب اور سیاست

”ماشی کا فنکار غم و تشدد کے موقع پر کم از کم خاموشی اختیار کر سکتا تھا۔
 بالکل اپنے زمانے میں جبروت شدہ سماجی شکل بدل لی ہے۔ جب
 صورت حال یہ ہو تو فنکار خاموشی یا غیر جانب داری کیسے اختیار کر سکتا
 ہے؟ اسے کوئی نہ کوئی راستہ ’موافقت یا مخالفت کا‘ اختیار کرنا
 پڑے گا۔ بہر حال آج کے حالات میں میرا موقف یقیناً مخالفانہ ہو گا۔“

ابھڑکایو

اس قسم کے حوالوں سے میں آپ پر کسی قسم کا رعب ڈالنے کا کوئی ارادہ
 نہیں رکھتا۔ اس کے لئے تو نامی دو کا انداز پہلے سے موجود ہیں۔ مجھے جو
 کچھ کہنا ہے وہ یہ ہے کہ ایک ایسے دور میں جب ہمیں انتشار و بحران اور بے^{نظمی}
 کی وجہ سے یہ احساس ہو چلا ہے کہ اب ہمارے پاس ایسی قدر نہیں ہیں

جن پر ہم ادب تخلیق کر سکیں ضرورت اس امر کی ہے کہ سرگزشت کر بیٹھ جانے کے بجائے ہم بے ماسک پر غور کریں اور اپنی ساری اقدار کا اذہر فی جائزہ لیں، انہیں پرکھیں، دیکھیں اور رد و قبول کے ذریعہ اپنے رویہ کو متعین کریں تاکہ تہذیبی اقدار اس طور پر مشکل ہو سکیں کہ ہم ادب کی آگ، با معنی، طریقہ پر روشن رکھ سکیں۔

ہر نسل اپنا رویہ خود متعین کرتی ہے۔ اپنی شکل و صورت اور اس کے خد و خال خود ابھارتی ہے۔ ہمارے جو رویے کل تھے آج دُبے معنی ہیں۔ جو آج ہم بنائیں گے آنے والی نسلوں کے لئے وہ کل ’بے معنی‘ ہو جائیں گے۔ رد و قبول، اقدار کی شکست و ریخت اور پیدائش کا یہ سلسلہ جس دور میں بند ہو جاتا ہے وہ نسل نامراد ہو کر رہ جاتی ہے۔ حالی کی نسل نے اپنی اقدار خود پیدا کیں اور ان سے ادب کی آگ برسوں روشن رہ سکی۔ اقبال کی نسل نے اپنے تنقیدی معیار خود مشکل کئے اور ادب کی آگ کو روشن رکھا۔ ترقی پسندوں نے اپنے الگ معیار بنائے اور ہمارے ادب میں ایک نئی روشنی کا نور ظہور ہو گیا۔ آزادی کے بعد چند مہینے ہی آوازوں نے اپنے خد و خال الگ اُبھائے۔ اور ان سے ادب کے چراغوں کی تو کچھ دیر اور ٹمٹماتی رہی۔ اب ہماری نسل اپنی باری آنے پر اپنے پیش روؤں کو کوہِ سینے کاٹنے کا کام تو ضرور کر رہی ہے لیکن تاریخ سے سبق لے کر اس نے جمیدگی اور فکر کے ساتھ اپنے تنقیدی سانچے، اپنی اقدار اور اپنے رویے اب تک نہیں بدلے، امید ہمیں چاہیے تو یہ سمجھا کہ ہم اپنے خیالات و اقدار کا جائزہ لیتے۔ ان پر سوچتے

اور غور کرتے۔ بغیر دوپہ متعین کئے ہم ایک قدم بھی تو نہیں بڑھا سکتے! اور باتیں تو بھد کی ہیں۔ وہ چیزیں جو ہماری زندگی میں بنیادی حیثیت رکھتی ہیں، جو ہماری زندگی کو موثر قی اور متاثر کرتی ہیں ان کے بارے میں تو ہمارا رویہ واضح ہونا ہی چاہئے۔ ادیب اور سیاست کا مسئلہ بھی اسی نوعیت کا بنیادی مسئلہ ہے۔

ادیب اور سیاست کے بارے میں عام طور پر دو رویے پائے جاتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ ادیب کو بھی 'طالب علموں کی طرح' سیاست میں حصہ نہیں لینا چاہئے اور اسے صرف اپنے کام سے کام رکھنا چاہئے۔ کام سے کام رکھنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اسے ادب کی پیدائش کو جاری رکھنا چاہئے اور اس۔ یہ وہ لوگ ہیں جو ادب کو ایک ایسی چیز سمجھتے ہیں جس کا تعلق اس کے گرد و پیش کے ہونے والے واقعات سے بالکل نہیں ہوتا۔ وہ انسان کے اندر جو غنائیں ہیں، وہاں سے ایک دم اُبل کر باہر آ جاتا ہے بالکل ایسے جیسے ہسی کڑھی میں اُبال جانا کہ میرا اپنا خیال تو یہ ہے، اور آپ بھی اس سے اتفاق کریں گے، کہ ادیب معاشرہ کے حالات، عوامل، واقعات سے الگ تھلک رہ کر ادب تخلیق نہیں کر سکتا۔ ادب من و دسلویٰ تو ہے نہیں کہ خوانوں میں رکھا ہو آسمانوں کی بلندیوں سے زمین کی لہٹیوں میں خود بخود اُتر آئے اور سمجھ کے بندے اس پر ٹوٹ ٹوٹ کر گرے لگیں۔ اگر آپ یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ ادب میں روح عصر ہوتی ہے جس کے اظہار سے وہ ذہن انسانی کو غیر محسوس طہ پر متاثر بھی کرتا ہے اور بدلتا بھی جاتا ہے

تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ادب کا تعلق اس معاشرے سے اس معاشرہ کے انسان سے جن کے لئے وہ لکھا جا رہا ہے بہت گہرا اور بے باک ہونا چاہیے۔ پھر ادب ہونے کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ صرف مقامی انسان کے لئے نہیں بلکہ عام عالم انسانیت کے لئے بھی کسی اہمیت کا حامل ہو۔ اسی لئے ادب میں انسانی رشتے اپنے وسیع ترین پہلوؤں کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ یہی وہ چیز ہے جو ادب کو اور دوسری تحریروں سے بلند اور زبان و مکان کی قید سے آزاد کر دیتی ہے اور کسی ایک زبان، ایک تہذیب اور معاشرہ کا ادب دوسری زبانوں، دوسری تہذیبوں اور دوسرے معاشرہ کے لئے بھی غیر معمولی اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے اور ایک محدثی، ایک حاکم، ایک غالب، ایک اقبال، ایک ٹیٹیکسٹر، ایک پروست اور ایک ایلٹیم ہم سب کی میراث بن جاتا ہے۔ یہ حال ادب کو سیاست سے اس طرح منقطع کر دیتا ہے کہ بھولے پن کی بات ہے، آپ چاہیں تو آسانی کے لئے اُسے نا بھی بھی کہہ سکتے ہیں۔ ہمارے ایک نامی ادیب کے ساتھ اسی قسم کا ایک ناخوشگوار واقعہ پیش آیا۔ صاحب موصوف کو انجے ملک کے دانشور کی حیثیت سے فرانس جانے کا موقع میسر آیا۔ فرانس جاتے وقت جہاں آدمی ہزار باتیں دل میں سوچتا ہے وہاں انہوں نے یہ بھی سوچا کہ چلو گئے ہاتھ سارتر صاحب سے بھی ملاقات کر لی جائے جس زمانے میں سارتر سے ان کی ملاقات ہوئی اس وقت ہنگری کا مسئلہ اس قدر شدت اختیار کئے ہوئے تھا کہ سارے فرانس کے ادیب اور دانشور اس مسئلہ پر اپنے اپنے خیالات کا اظہار کر رہے تھے۔

سارتر صاحب نے ان سے بھی یہ پوچھا کہ کہیں صاحب ہنگری کے مسئلہ کے بارے میں آپ کا اور آپ کے ملک کے دانشوروں کا کیا رویہ ہے؟ یہ سوال سن کر ان کے دل میں ہنر از قسم کے دھوے آئے اور پھر بڑے بھولے پن سے وہ بولے کہ ہم تو ادیب ہیں ہمیں سیاست سے کیا تعلق؟ سارتر نے یہ سن کر بڑی تیزی سے اپنا ہاتھ بڑھایا اور موصوف کو خدا حافظ کہہ دیا۔ اب یہ صاحب سارے لاہور میں سارتر کو گالیاں دیتے پھرتے ہیں۔ بہر حال یہ تو ان کا ذاتی معاملہ ہے ہمیں اس سے کیا بحث۔ ہمیں تو یہاں صرف اس بات سے تعلق ہے کہ کیا ہمارے ملک کے ادیبوں کا واقعی یہی رویہ ہے؟ کیا ہمارے ملک کے ادیب واقعات اور ان سیاسی تہذیبوں سے متاثر نہیں ہوتے؟ کیا ملکی اور غیر ملکی واقعات ان کے احساس کی دنیا کو حرکت میں نہیں لاتے؟ کیا وہ سب کے سب ذہنی طور پر مچھول ہیں؟

دوسرا رویہ یہ ہے کہ ادیب کو براہ راست سیاست کا ایک حصہ ہونا چاہئے اور ادب کو ملکی و قومی ترقی میں ہاتھ بٹانے کے لئے استعمال کرنا چاہئے۔ ادیب کو ہڑتالوں، جلسوں، ملکی پیداوار بڑھانے اور معاشی مائیکروفنوں اور سرمایہ دارانہ استحصال کے خلاف نفرت پیدا کرنے کے لئے استعمال کرنا چاہئے۔ اس رویہ کے حامل یا تو سرکاری حکام ہیں یا پھر وہ ادیب ہیں جو خود کو کمیونسٹ کہتے ہیں۔ میں اس براہروی میں آٹن مسلمان ادیبوں کو بھی شامل کرنے کا شکر حاصل کرتا ہوں جو اسلام کا بول بالا کرنے کے لئے اسلامی تنظیمیں بنالیں اور افکار نکلتے ہیں اور اسلامی و اسلامی نادر تخلیق کرتے ہیں۔ جن کے سامنے

ایک مقصد ہے ایک جماعت ہے اور ادیب اس مقصد اور اس جماعت کا
آزاد کار ہے یعنی اللہ باقی، باقی ہوں۔ ان اویوں کو آپ سہولت کی خاطر ’ہمکنہ‘
کا نام دے سکتے ہیں۔

یہ ادیب اس بات کا سہارا لیتے ہیں کہ ایسے زمانے میں جب انسانیت
سکسک کر دم توڑ رہی ہے ادب ہوتا بندھ کر کیسے الگ کھڑا ہو سکتا
ہے۔ یہاں ادب کے معنی ہیں مصلحت کو شکی اور پروا لگنا۔ ان اویوں کا یہ
بھی کہنا ہے کہ اگر ہم نے برسرِ اقتدار طبقہ کو الگ چھوڑ دیا تو خدا جانے یہ کیا کر
بیٹھیں۔ مگر یاد خود کو پاس بان عقل سمجھتے ہیں۔ طرفہ تماشایہ ہے کہ سیاست
وال خود بھی یہی چاہتا ہے کہ ادیب ان کے ساتھ رہیں تاکہ انہیں آزاد کار
بنائیں اور اپنی جماعت کے نظریات کو آگے بڑھایا جاسکے۔ ایسے ادیب
اندھیرے میں سیٹیاں بجاتے ہیں۔ پہلی قسم کا ادب بے اثر اور کھوکھلا ہے اور
دوسری قسم کا ادب ناقابلِ برخواست حد تک بے مزہ اور جھوٹا۔ جسے پڑھتے
دنت جانیال آنے لگتی ہیں۔ ادب سب کچھ ہوتے ہوئے بھی اپنی وفاداری
صرف ادب ہی سے قائم رکھتا ہے اور اسی کے سامنے جواب دہ ہے۔ جب
وہ اپنی وفاداری کا رشتہ ناطہ کسی دوسری چیز سے جوڑنے لگتا ہے تو وہ ادب
نہیں رہتا۔ ایسے ادیب مصلحت کو شہ جو کر جو محسوس کرتے ہیں وہ کہتے نہیں ہیں
اور جو کچھ کہتے ہیں وہ محسوس نہیں کرتے۔ ہاں ایسے اپنے زمانے میں ادب کے
دیوانیہ بن ہونے کا سبب بھی یہی ہے کہ ایک طرف وہ بالکل الگ تھلک ہو کر
اپنا وجود باقی رکھنا چاہتا ہے اور دوسری طرف وہ ’ہرکارہ‘ بن کر ان پسلی اور

بے سنی تحریریں گو ادب کا نام دیتا ہے۔

اب یہاں تصدیقی طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب یہ دونوں رویے ادب کے مفاد کے متافی ہیں تو پھر ادیب کو کیا کرنا چاہیے؟ وہ سیاسی ماقصدا میں دلچسپی لے تو اس کی کیا نوعیت ہونی چاہیے اور ان سب چیزوں سے اسے کس طور پر اپنا رویہ متعین کرنا چاہئے تاکہ ایک طرف اس کی تحریریں عہد حاضر کی روح کا اظہار کر سکیں اور ساتھ ساتھ ادب بھی رہیں۔ مجھ اس سلسلہ میں آئندہ سے علانیہ بات بہت پسند ہے اور میرا خیال ہے کہ ہماری نسل کے ادیبوں کا یہی رویہ ہونا چاہیے۔ اس کا خیال ہے کہ سرجان، جوش و خروش اور شدید جذبات ادب پارہ کو خراب نہیں کرتے البتہ ان کو ثابت کرنے کی کوشش، سب کئے و سرے پر پانی پھیر دیتی ہے۔ اس کے معنی یہ ہونے لگے کہ وہ لادیب جو کسی خاص جماعت کا آڑ کا رین کران مخصوص نظریات اور لائحہ عمل کو ثابت کرنے کی کوشش میں ادب کو استعمال کرتا ہے وہ ادب سے دفاتار نہیں رہتا اور وہ ادیب جو ان واقعات و نظریات کو ثابت کرنے کی کوشش کے بجائے ان کو اپنی شخصیت میں رسا لیا لیتا ہے وہ بڑا ادب پیدا کرنے کا اہل رہتا ہے۔ اقبال کی شاعری کا وہ حصہ جو ثابت کرنے کی کوشش سے الگ ہے بڑے ادب کے ذیل میں آتا ہے۔ باہر کے ادب سے میں نے جان بوجھ کر مثال پیش نہیں کی ہے ورنہ میں کم از کم سارتر کا سیاسی ڈرامہ (Keats) تو مثال کے طور پر ضرور پیش کرتا۔

ان سب باتوں کا یہ مطلب ہو کہ تو ہی دماغی مسائل کا مزہ چا ادیب

کی نظر ہونی چاہئے۔ نہ صرف ان پر نظر ہونی چاہیے بلکہ جہاں تک ممکن ہو اس سلسلے میں اسے آہنی و لچسپی ہونی چاہئے۔ کہ وہ اپنے احساسات و جذبات کے ذریعہ ہر بار ایک نئی قوت، نیا لہجہ، الفاظ، استعارے اور ایجاز حاصل کرتا رہے۔ سیاسی مسائل کے کہاے میں اس کے اپنے خیالات، اپنا نقطہ نظر ہونا چاہئے جس پر وہ نظر ثانی کرنے کے لئے ہر وقت آمادہ رہے تاکہ وہ اپنے اندر آزادی کی فضا کو بھی محسوس کر سکے۔ ساتھ ساتھ اپنے نقطہ نظر کو ثابت کرنے کی کوشش میں اسے اپنے فن کو استعمال نہیں کرنا چاہئے۔ اس کے لئے اور بہت سے راستے ہیں۔ وہ گرم گرم بحث سے اپنے سلیبی جذبات کو آسودہ کر سکتا ہے اور اس طرح اپنے ذہن کو نیا دہ بڑے کام کے لئے صاف کر کے تیار کر سکتا ہے۔ اگر اس سے بھی آسودگی میسر نہیں آتی تو وہ کسی اخبار یا کسی ہفت روزہ میں ایک آدھ مضمون لکھ کر نجات حاصل کر سکتا ہے۔ میرا اپنا خیال ہے کہ ادیب کو چاہیے کہ وہ کسی جماعت کا بااثر عہدہ رکن بھی نہ ہو۔ اس کی ہمدردیاں کسی ایک جماعت کے ساتھ ہو سکتی ہیں لیکن وہ اس کا رکن بن کر اس کا نظم و ضبط اپنے اوپر عائد نہ کرے۔ میرا اپنا خیال تو یہ بھی ہے کہ اسے کسی قیمت پر بھی کسی طرح سیاست میں عملی طور پر حصہ نہیں لینا چاہئے۔ یہ چیز اس کے اور اس کے فن کے لئے سب سے زیادہ ہلک ہے۔ اس سلسلے میں اقبال نے ایک بڑی دل لگشی بات کہی۔ مولانا محمد علی نے ایک دفعہ اقبال سے کہا کہ آپ شعر و شاعری تو خوب کرتے ہیں لیکن کم از کم آپ سیاست میں بھی تو عملاً حصہ لیا کیسے۔ اقبال نے یہ سن کر جواب دیا: مولانا! آپ کی بات تو

حوامل اور خود زندگی کو بدل کر رکھ دیتے ہیں۔ یہ ایک چھوٹی سی جماعت ہے۔
 یہ اگر آزاد کار نہ بنے تو انہیں معافی دے دی جائے۔ انیگلز نے اپنے ایک
 خط میں واضح طور پر لکھا ہے کہ

”آپ نے کھلے بندہ دل اس بات کی ضرورت محسوس کی ہے
 کہ آپ ایک خاص نظریہ کی حمایت کریں اور اپنی رائے سے
 دنیا کو علی الاطلاق واقف کرائیں۔ میرا ایمان تو یہ ہے کہ
 کوئی رائے، کوئی رجحان بناپے خود واقعات و افراد کے
 عمل سے پیدا ہونا چاہئے تاکہ اس طور پر جس طرح آپ نے
 پیش کیا ہے۔ شاعر کا یہ شیوہ نہیں کہ وہ اپنے پڑھنے والوں
 کے سامنے مستقبل کی آرزوئوں کا تاریخی مل تیار مل کے
 طور پر پیش کر دے۔“

ٹرمسکی خود پردتاری کلچر کو خطرناک اصطلاح سمجھتا تھا۔ اس کا خیال
 تھا کہ پردتاری ڈکٹیشنپ ایک عارضی دور ہے اور ایک راستہ ہے جس
 سے ہو کر ہم ایک ایسے کلچر کی طرف قدم بڑھا سکیں گے جو طبقوں سے بلند ہو۔
 یہی نہ کلچر ہو گا جسے پہلا حقیقی انسانی کلچر کہا جاسکے گا۔ اس لئے خاص طور
 پر اس بات پر زور دیا تھا کہ کیونز کم کے پاس اب تک کوئی فنکارانہ کلچر نہیں
 ہے۔ صرف سیاسی کلچر ہے۔ دراصل یہ بات ان کیونزٹ رہنماؤں کے ذہن
 میں تھی جو بین الاقوامی کیونز کم پر ایمان رکھتے تھے لیکن لینن کے مرنے
 کے بعد جیسے جیسے بین الاقوامی کیونز کم کا تصور زائل ہو کر سویت روس میں

قومی کیونزم کا تصور گھر کرنے لگا، قہار رات کچھر کے بجائے صرف سیاسی کچھران کی زندگی اور معاشرہ کا اڑھنا، پھونا جو کر رہ گیا۔ جب تک کیونزم ایک آدرش کی حیثیت سے بین الاقوامی کیونزم رہا اس وقت تک دنیا کے ہر گوشے کے دانشور اس سے وابستہ ہوتے رہے لیکن جب اس نے صرف قومیت کا روپ دھار لیا تو اس کی دلکشی اور جاذبیت بھی ختم ہو گئی اور ادب و فن بھی سیاسی کچھر کا آڑ کا رہن کر صرف مخصوص مقاصد و نظریات کو ثابت کرنے کی کوشش میں لگ گیا۔

اگر دیکھا جائے تو یہی عمل ہذات خود اسلام کے زوال کا باعث بنا۔ اسلام بھی اس وقت تک پھیلتا رہا۔ جب تک تباہ رنگ دبو توڑے، کام جاری رہا اور جب یہ آدرش بدل کر تباہ رنگ دبو جوڑنے کے کام میں لگ گیا اسلام کی سرحدیں سکڑنے لگیں۔ ہمارے اپنے ملک میں بھی اس وقت یہی عمل بڑی تیزی کے ساتھ ہو رہا ہے۔ چونکہ ہمارے اسفل جذبات کو تباہ رنگ دبو کے جوڑنے سے آسودگی مل رہی ہے اس لئے وہ ہندیجی یک جہتی جس کا آدرش لے کر ہم نے اس ملک کو جنم دیا تھا ہم سے سایہ کی طرح دور ہوتی جا رہی ہے۔ ایسے موقع پر ادیب ہی اپنی غور و فکر اور رویوں کے ذریعہ اقتدار کو سامنے لاسکتا ہے لیکن آڑ کا رہا ہر کارہ بن کر نہیں بلکہ ایک لفظ کی حیثیت سے جو اپنی بات بغیر مصلحت کوشی اور ثابت کرنے کی کوشش کے آزادی کے ساتھ کہہ سکے۔ ہمارے نسل کا یہی سیاسی رویہ ہونا چاہیے۔ اگر ہم اپنے دور میں زندہ نہیں

ہیں تو ہم سپر کسی دور میں بھی زندہ نہیں رہ سکتے۔ جو لوگ مستقبل کے نئے ادب پیدا کر رہے ہیں وہ جنت میں اپنے لئے جگہ بنارہے ہوں تو بنارہے ہوں اس دنیا اس معاشرہ میں ان کے لئے کوئی جگہ نہیں ہے۔

اب اس بات کا ایک پہلو اور دیکھئے جس سے ادیب کو اس رویہ کو اختیار کرنے کے بعد نئی نئی مشکلات کا سامنا ہو گا۔ کسی معاشرہ میں کلچر کے علمبردار دو ہوتے ہیں — ایک سیاست دان اور دوسرے ادیب و مفکر۔ ان دونوں کا تعلق براہ راست اپنے لوگوں اور اپنے معاشرہ سے ہوتا ہے۔ سیاست دانوں میں یا تو ڈکٹیٹر ہوتے ہیں جو بحران اور معاشی انتشار سے فائدہ اٹھا کر قوت حاصل کر لیتے ہیں یا سپر ڈیموکریٹ ہوتے ہیں۔ اول الذکر اپنے مقاصد کو اپنی قوت اور پریسیژن کے زور سے نافذ کرتا ہے۔ ڈیموکریٹ عوام کی اکثریت کی خواہشات کو عملی شکل دیتا ہے۔ اب ہم ادیب تو وہ اپنے پیشہ کی وجہ سے ڈکٹیٹر کا ساتھ تو دے نہیں سکتا۔ ڈیموکریٹ کا ساتھ اس کے لئے اس واسطے بے معنی ہو جاتا ہے کہ ڈیموکریٹ دراصل وہ کرتا ہے جو عوام چاہتے ہیں۔ وہ ان کا ناشدہ ہے۔ ادیب یہاں ایک عجیب غمخوار میں گھنس کر رہ جاتا ہے۔ اس کا اہل کام تو دراصل یہ ہے کہ وہ اپنی آزاد فکر اور تجربوں کے اظہار سے معاشرہ میں ایک نئی قوت آفاقی پیدا کرتا ہے۔ معاشرہ کے ذہن کو آہستہ آہستہ بدل رہا ہے تاکہ اس تبدیلی سے نیا دماغ پیدا ہو رہا ہے اور یہ سلسلہ کبھی بند نہ ہونے پائے۔ ساتھ ساتھ معاشرہ میں خیالات کی دنیا سے دلچسپی پیدا کرے اور اس دنیا کے

دیں تجربوں کو اپنے فن کے ذریعہ ظاہر کرے۔ یہ کام ایک طرف تو سچی لگن اور کئی دھن کا کام ہے اور دوسری طرف مادی آسائشوں سے محرومی کا نام ہے۔ یہاں پہنچ کر اکثر ادیبوں کے قدم لڑکھڑانے لگتے ہیں۔ اسی لئے اکثر ادیب اپنا منصب بھول کر یا تو روزن برگ کی طرح ہٹلر کے آڈکار بن جاتے ہیں۔ اور دولت، عزت و شہرت سے بالامال ہو جاتے ہیں یا پھر سیگل کی طرح شاہ وقت کو خوش کرنے کے لئے چلتے چلتے بہک جاتے ہیں اور پروٹین اسٹین کو آئینہ اسٹین کہنے لگتے ہیں۔ لیکن اس کے علاوہ کچھ ادیب ایسے بھی ہیں جو ڈائیسر، روسو، سرسید، حالی، اور شاہ ولی اللہ کی طرح نہ تو کسی سیاسی جماعت سے وابستہ ہوتے ہیں اور نہ اپنے فکر و فن کو کسی کا پابند بناتے ہیں۔ یہی وہ آزاد ملش لوگ ہیں جو معاشرتی ترقی کے ذمہ دار ہیں۔ اور معاشرہ میں بہتر آدمی کو جنم دینے کا سبب بنتے ہیں۔ ادیب کے لئے یہی رویہ اچھا ہے کہ وہ خود کو کسی کا پابند نہ بنائے۔ وہ سب سے آزاد رہے حتیٰ کہ اپنے تعصبات اور اپنی فالت سے بچتا۔ اپنے نظریات پر نظر ثانی کرنے کے لئے ہر وقت آمادہ رہے۔ ایسے میں ظاہر ہے کہ مخالفت اس کا مقدر ہوگی۔ لیکن دائمی مخالفت دائمی مطابقت اور تعمیل (Conformity) سے یقیناً بہتر ہے۔

ادیبوں نے ہمیشہ اپنے زمانے کو متاثر کیا ہے۔ اسے بدلا ہے۔ اسے نیا دماغ اور نئی فکر دی ہے۔ اسے پھیلا یا اور بڑا کیا ہے اسے گہرائی دی ہے اور ہمیشہ عظیم عقول کے سامنے نہیں کہنے کی جرأت کی ہے۔ مخالف کو اپنا مقدر سمجھ کر ہماری نسل کے ادیبوں کو بھی اپنے اندر نہیں کہنے کی

جرات پیدا کرنی چاہئے ورنہ ادب کی چکی تہذیب کے گندے نالے پر یونہی
روں روں کرتی بغیر دھن کے چلتی رہے گی اور ایسے میں پھر سہارا اور ہماری
تہذیب کا خدا ہی حافظ ہے۔

(۱۹۶۲ء)

ادیب کی سماجی ذمہ داری

میرے ساتھ یہ بڑی مشکل ہے کہ جب کوئی مجھ سے کسی موضوع پر کچھ لکھنے کی فرمائش کرتا ہے تو یہ معلوم کیوں مجھے مذاق سوچنے لگتا ہے ۔ معلوم نہیں یہ موسم کی تبدیلی کا اثر ہے یا میری اپنی تربیت کی خرابی کا ۔ اس کمرے میں ملک بھر کے جدید و جدید دانشور جمع ہیں ۔ جو ممکن ہے میری اس ہنیدگی سے ناراض ہو جائیں لیکن مجھے اس بات سے اطمینان ہے کہ میرے کمرے کے دروازے بند ہیں ۔ باہر کی ہوا درجوں کے راستے سے اندر آ رہی ہے لیکن اندر کی ہوا کا گزر باہر نہیں ہو رہا ہے ۔ ممکن ہے یہ محض میری غلط فہمی ہو ۔ لیکن میں کم از کم یہ سوچ کر اطمینان کا سانس لے رہا ہوں اور کچھ یوں محسوس کر رہا ہوں کہ راستہ صاف ہے ٹریفک سگنل سے ہری روشنی نکل رہی ہے ۔ ہری روشنی جو ہرے رنگ سے بنی ہے اور ہر رنگ

جو ہمارا قومی رنگ ہے۔ گنبدِ خضرا سے لے کر پاکستان کے ہنر پرچم تک۔ ایک ستارا ایک ہلال۔ اس پرچم کو دیکھ کر مجھ میں جوش کا جذبہ اور آزادی کی ہر پیدا ہونے لگتی ہے اور میں اہل دانش اور پروفیسروں کی صفوں میں بیٹھ کر خود کو بھی غلطی سے دانشور سمجھنے لگتا ہوں۔ انامکی یہ جھوٹی انگلیں بھی کیا خوبصورت ہلا رہی ہیں۔ اچھے لوگوں کی پہچان یہ ہے کہ وہ اردوں میں بھی اچھا بول سکتے ہیں اور یہ میرا معاملہ نہیں ہے کہ آپ سب اہل علم اچھے لوگ ہیں۔

اگر آپ کو میری اس بات سے اتفاق ہے تو مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجئے کہ یہاں ملک بھر کے اہل علم اور دانشور ایک ایسے عظیم الشان موقع پر ہمارا خیال کے لئے جمع ہوئے ہیں جس پر میرا پانا خیال ہے کہ سرے سے سوچنے کی ضرورت ہی نہیں ہے واضح رہے کہ میں نے سوچنے کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اور اس لفظ کو استعمال کرنے کی وجہ یہ ہے کہ ایک لکھنے والے کی حیثیت سے آپ کو بھی اور حُسنِ اتفاق سے مجھے بھی اپنی ذمہ داریاں معلوم ہیں۔ میری طرح آپ کو یہ بھی معلوم ہے کہ پنجربے میں ایک عرصہ تک بند رہ کر بچا سے پرندے کے کیا جذبات ہوتے ہیں۔ ایسے میں پرندے کی قوت پر ہوا کیا رہ جاتی ہے اور پھر وہ ذمہ داری کا مہرہ کیا سے کیا سمجھنے لگتا ہے؟ آخر اس کی اس سے بڑی ذمہ داری ادا کیا ہو گی کہ وہ کھائے پئے اور مزے کرے۔ فیملی پٹانگ پر عمل کرے۔ اپنے مُنہ میاں مٹھو جائے۔ تنہے اراغانات حاصل کرے اور اپنے پنجربے کی خوبصورتی پر خوب خوب

اترائے لگے یہ بات ٹھیک ہے اور آپ صدق دل سے مجھ سے اتفاق بھی کرتے ہیں تو ایسے میں بقول نوح ادیب کی ذمہ داری صرف یہ رہ جاتی ہے کہ

خبر لو آپ کی مناتے ہیں جس کا کھلتے ہیں اس کا کھاتے ہیں
 یہاں ممکن ہے کہ آپ سب اہل علم میرے پیچھے ہاتھ دھو کر پڑ جائیں
 اور کہنے لگیں کہ یہ جو تم ہیں آئینہ دکھا کر ہم سے کہہ رہے ہو کہ یہ شکلیں ہماری
 ہیں یہ سب جھوٹا ہے۔ یہ سراسر بہتان ہے ہم ایسے نہیں ہیں۔ ہم تو خدا
 کی قسم زندہ لوگ ہیں ہمارا اوڑھنا بچو نا تو صبح بولنا ہے۔ خدا را الیامت
 کہو۔ آپ کی یہ حالت دیکھ کر میں نہایت بے باکی سے اس امر کا اعتراف کرتا
 ہوں کہ آپ سب سچے لوگ ہیں اور آج میرا بھی یہی جی چاہتا ہے کہ آپ
 سے سچی سچی باتیں کروں۔ اس 'آپ میں' میں 'بھی شامل ہوں۔ آپ
 جانتے ہی ہیں کہ جمع غائب میں اکثر واحد متکلم بھی شامل ہو جاتا ہے قرآن
 السجدین شاید اسی لمحہ کا نام ہے جب آپ اوڑھیں، مل کر ایک وحدت بن
 جاتے ہیں۔ صابو! ہماری نسل ایک ایسے ہی دور سے گزر رہی ہے
 جہاں ہر چیز کی شکل وحدت لگتی ہے۔ جہاں ہر قدر بے معنی نظر آنے لگتی
 ہے اور جہاں بے یقینی اور الجھاؤ نے ذہن کو گہرا آلودہ کر دیا ہے۔ جب معاشرہ
 کا یہ حال ہو تو اسی وقت ادیب کی ذمہ داری اور اس سے حلف و فدا داری
 اٹھوانے کے سائل سامنے آتے ہیں اور یہ معاشرہ کا وہ دور ہوتا ہے جہاں
 معاشرہ کی عملی قوتوں کے تصورات اور اقدار ادیب کے تصورات اور اقدار

مختلف ہو جاتے ہیں۔ جب معاشرہ میں ہم آہنگی ہو تو معاشرہ ادیب کو اور ادیب معاشرہ کو متاثر کرتے رہتے ہیں۔ شیر دانی دلے مولانا حالی سے لے کر کبل والے اقبال تک معاشرہ اور ادیب میں ہم آہنگی کا تصور باقی تھا اور اس کا نتیجہ یہ ملک ہے جس کے سبز پرچم پر ایک ہلال اور ایک ستارہ بنا ہوا ہے۔ ایسے زمانے میں جب یہ ہم آہنگی موجود ہو تو معاشرہ کے ذہن میں کبھی بھی یہ بات نہیں آتی کہ وہ ادیب سے یہ مطالبہ کرے کہ تم ہمارے مطابق بن جاؤ۔ ہمارے کہنے پر عمل کرو جو ہم کہیں اسے مع جاؤ اور پھر نزع خود یہ سبز باغ بھی دکھائے کہ ایسا کرنے سے ملک ترقی کرے گا۔ سرکین کشادہ ہو جائیں گی اور ہر جگہ عینوں میں سے دھواں نکلنے لگے گا اور پھر راوی چین ہی چین نکلتا ہے۔

گویا اس سوال سے ایک طرف تو اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ معاشرہ میں ہم آہنگی نہیں ہے اور معاشرہ اند سے کھوکھلا ہے اور ہر شخص خود کو اکیلا اکیلا محسوس کر رہا ہے اور دوسری طرف یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اس وقت معاشرہ کو اندر سے یہ ضرورت محسوس ہو رہی ہے کہ موجودہ معاشرے کے سامنے اداروں اور اخلاقیات اور اقدار کا از سر نو جائزہ لے کر انہیں سمجھائے تاکہ نئی اقدار کی تشکیل ممکن ہو سکے۔ اب ایسے میں آپ خود سوچئے کہ اگر ادیب بھی سماجی ذمہ داری کا وہی مفہوم لینے لگے جس کی اس سے معاشرہ یا برسر اقتدار طبقہ تو متاثر رکھتا ہے تو پھر معاشرہ اپنی اقدار کا کیسے جائزہ لے سکے گا اور نئی اقدار کیسے تشکیل کی جاسکیں گی۔ یہ ایک ایسا اہم سوال ہے جس

ہر سب لوگوں کو نہایت سنجیدگی سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اور اگر آپ سنیں تو سارے معاشرہ کا ہر ذرہ نہ کھلے ہی کہہ رہا ہے کہ آپ نے کیا سوچا۔ آپ نے کیا محسوس کیا۔ خدا را ایمان داری سے تہا نہ۔ دیکھو قسم ہے تمہیں جو مصلحت برتو۔ میں خود سے بیزار ہوں میں تنگ آچکا ہوں مجھے جلد تباؤ۔

اب آپ خود ہی فیصلہ کیجئے کہ ایسے میں معاشرتی ذمہ داری کا مفہوم بدل کر کیا سے کیا ہو جاتا ہے۔ ذمہ داری کا ایک عام مفہوم یہ ہے کہ انسان پُر اس طریقے سے رہے ایسا ایک اچھے شہری کی طرح زندگی بسر کرے۔ مثلاً قاعدہ قانون کا احترام کرے اپنے بہری بچوں کا خیال رکھے فرست ہو تو شام کو انہیں سیر بھی کرائے۔ لوگوں سے خوش خلقی کے ساتھ پیش آئے۔ ٹریفک کے قواعد پر پوری طرح عمل کرے۔ دفتر میں محنت سے کام کرے۔ کاروبار میں ایمان داری برتے اور کوئی کام ایسا نہ کرے جس سے دوسروں کو نقصان پہنچنے کا احتمال ہو۔ یہ ذمہ داری کا ایک ایسا مفہوم ہے جسے آپ اور میں پسند کرتے ہیں۔ لیکن آج جب ادیب کی ذمہ داری کا سوال اٹھایا جاتا ہے تو اس سے یہ مطلب لیا جاتا ہے کہ وہ معاشرہ کا۔۔۔ یہاں میں حکومت کا لفظ استعمال نہیں کر رہا ہوں، غلام بن کر اس کے خیالات کو آگے بڑھائے اور حکومت کے ساتھ جو معاشرہ کی علاج و بہبود کے لئے کوشاں ہے، مل کر چلے۔ ادیب کی ذمہ داری یہ ہے کہ وہ حکومت کے ذہنی ردیوں سے کسی قسم کا اختلاف نہ کرے بلکہ جہاں تک ممکن ہو ٹائپ

ماثر بن کر ساتھ خیریت و عزت کے زندہ رہے۔

مجھے یقین ہے کہ آپ اس موقع پر میرے ساتھ ہوں گے اور یاد آواز بلند یہ کہیں گے کہ ادیب کی یہ ذمہ داری نہیں ہے اس کی ذمہ داری قویہ ہے کہ وہ خیال اور صداقت کی تلاش کرے اور اسے وہ جہاں نظر آئیں ان کا اپنے منہ میں کے ذریعہ اظہار کر دے۔ ادیب کی ذمہ داری جاسے دور میں مروت یہ ہے کہ وہ ایک طرف تو اپنے فن کا دانا دار رہے اسے مروت اسی کے سامنے جواب دہ ہونا ہے اور دوسری طرف جو کچھ دیکھے اسے نہایت سچائی سے دوسروں کو بھی دکھائے۔ وہ قیصر و یکھتا ہے اور محسوس کرتا ہے۔ اور یہی اس کی ذمہ داری ہے کہ وہ دوسروں کو دکھائے دے اور انہیں محسوس بھی کر اویں۔ ادیب کی ذمہ داری یہ ہے کہ وہ ادیب نہ ہر کارہ نہ بن جائے۔ اس کا فن ہی اس کا خدا ہے۔ اس طرح وہ اس بات کے اظہار سے کہ دوسرے لوگ کیا محسوس کر رہے ہیں وہ انہیں زیادہ باشعور بنادیتا ہے اور اسی شعور کے ذریعہ وہ ان کے احساسات کو بدلتا لے جاتا ہے اور انہیں ان احساسات سے جو وہ پہلے سے محسوس کر رہے تھے اور زیادہ باخبر کردیتا ہے۔ اس طرح وہ اپنے اظہار کے ذریعہ خود انسان کو انہی فہم سے باخبر کردیتا ہے۔ نہ مروت یہ بلکہ وہ اپنے ہنسنے دانوں کو ان احساسات سے بھی روشناس کرا دیتا ہے جو اس سے پہلے ان کے تجربے میں نہیں آئے ہیں۔ اسی لئے ادیب اپنے دور کا آئینہ ہوتا ہے جس میں چھوٹے بڑے واضح اور غیر واضح سارے عکس نظر آتے ہیں۔ جو ادیب اپنے

دور کے لئے یہ کام نہیں کرتا وہ نہ صرف غیر ذمہ دار ہے بلکہ اس کے ادیب ہونے پر بھی شک کیا جاسکتا ہے یہی وہ سماجی شعور ہے جسے ادیب مختلف طریقوں سے سامنے لاتا ہے۔ مجھے یاد ہے کہ ابھی دو چار سال ہوئے جب کراچی میں پی۔ ای۔ این کا سینار ہوا تو اس کا موضوع 'ادیب کی سماجی ذمہ داری' سے بدل کر 'ادیب اور سماجی شعور' کر دیا گیا۔ میں نے ایک عالم قسم کے پروفیسر سے دریافت کیا کہ اس اہم تبدیلی کی وجہ کیا ہے تو انہوں نے بڑے اعتماد سے کہا کہ 'ذمہ داری' اور 'شعور' میں فرق بھی کیا ہے؟ بات ایک ہی ہے۔ میں نے کہا: بات تو ایک نہیں ہے۔ دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے، ادیب کی سماجی ذمہ داری کچھ نہیں ہے، اگر ہے تو مرثیہ اتنی جتنی ایک پرامن شہری کی ہو سکتی ہے لیکن ساتھ ساتھ یہ ہے کہ ادیب بغیر سماجی شعور کے کوئی تخلیقی کام کر ہی نہیں سکتا۔ یہی سماجی شعور اس کا مواد ہے۔ یہی وہ آگ ہے جس سے وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو زندہ رکھ سکتا ہے۔ ۲۸۶۸۔ یہ حال یہ بات پروفیسر موصوف کی سمجھ میں آئی یا نہیں آئی، لیکن مجھے اتنا ضرور معلوم ہے کہ اس سینار میں جتنے پیرز پڑھے گئے ان میں سماجی شعور پر تو کچھ نہ کہا گیا بلکہ ذمہ داری کے موضوع پر غیر تخلیقی لیکن عالمانہ انداز میں بات کی گئی۔ اور دیکھنے والوں نے دیکھا کہ چار دن تک ہوٹل میٹروپول کراچی کا کمرہ ۲۸۶۸ شیکسپیر اور ملٹن کے حوالوں سے رشک بھال بنارہا۔ ہاں اسے اپنے معاشرہ کے حالات حوالہ، ادب و فلسفہ پر ذرا سی بات نہ ہوئی۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ ایک استاد دوسرے استاد کو پڑھا

رہا ہے۔ غرض کہ جس کو جتنا آتا تھا اس نے چار دن کے عرصہ میں سب کچھ اگل دیا اور نتیجہ ہوا کہ سماجی شعور کی بات
 Functional English اور ایجوکیشن رپورٹ پر باک ختم ہو گئی۔ میرا پتا خیال تو یہ ہے کہ ایسے ہی سمینا اگر سال میں دو چار ہو جایا کریں تو کمرے میں بیٹھ کر دنیا کی سیر ہو سکتی ہے اور یہ سمینا راویوں کے لئے ریفرنشرز کو رس کام انجام دے سکتے ہیں اور
 مننے والوں کا دماغ گرد سے الٹی ہوئی کتابوں کی لماری بن سکتا ہے۔ جن کا بوجھ تو محسوس ہوتا ہے لیکن جن میں تازگی اور دماغ کو کھولنے والی
 تخلیقی قوت نہیں ہوتی۔

جناب والا! میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ سماجی شعور تخلیقی
 عمل کے لئے بنیادی اہمیت رکھتا ہے جس کی بدولت ادیبہاں دیکھنے کی
 صلاحیت تیز تر ہو جاتی ہے اسی لئے سبب میں فن سے وفاداری کے الفاظ
 استعمال کرتا ہوں تو اس سے میلا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ادیب انسانی ایہوں
 کی طرف سے آنکھیں بند نہ کرے۔ یہ خود اس کے فن کی بنیاد ہیں۔ فن سے
 وفاداری کا مطلب یہ بھی ہے کہ یہ بات خود اس کا فن بتائے گا کہ اسے کیا
 محسوس کرنا ہے اور کیسے محسوس کرنا ہے۔ وہ اس سلسلے میں کسی خارجی قوت
 یا ادارہ کا پابند نہیں ہے۔ آپ خود سوچئے کہ وہ تمام ایسے واقعات معاشرہ
 و خیمہ جو اس دنیا میں اور اس کے اپنے معاشرہ میں ہو رہے ہیں ان سے
 وہ کیسے آنکھیں پھرا سکتا ہے؟ ان کو دیکھنا، اور اپنے اندر اُٹارنا اور ان کا
 اظہار کرنا یہی اس کا فن ہے اور یہی اس کی سماجی ذمہ داری ہے۔

اب میں ادب کی سماجی ذمہ داری کے مسئلے کو سامنے رکھتے ہوئے یہ دیکھتا ہوں کہ اس ذمہ داری کی نوعیت مملکت اور حکومت کی حد تک کیا اور کیسی ہے؟ پہلے مملکت کے مسئلے کو لیتے ہیں۔ مملکت کیا ہے؟ اس کی سیدھی سادی تعریف تو یہ ہے کہ مملکت سے مراد وہ جغرافیائی حدود ہیں جن کے اندر وہ لوگ آباد ہیں جو ایک دوسرے کے ساتھ مل جل کر رہنے کی خواہش رکھتے ہیں اور جو قانون کی رُو سے اس ملک کے شہری کہلاتے ہیں۔ میں چونکہ اس معاشرہ کا آدمی ہوں اس لئے میں اپنے ہی معاشرہ کی بات کر رہا ہوں۔ بین الاقوامی سطح پر بات کرنے والے تو بہت سے ہیں۔ مجھے تو اسی معاشرہ میں جینا اور مرنے کا ہے اس لئے معاف کیجئے گا اگر میں اپنے ملک و معاشرہ کی ہی بات کر دوں، اور امریکہ، فرانس، انگلستان اور روس وغیرہ کے ذکر سے آپ پر رعب نہ ڈالوں۔ جناب والا! تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ پاکستان کے جغرافیائی حدود مشرق و مغرب پاکستان پر مشتمل ہیں۔ اور یہ دونوں علاقے جو پاکستان کہلاتے ہیں ان کا مجرد نام مملکت ہے۔ ادب سے دوسرے شہریوں کی طرح یہ توقع رکھنی جاتی ہے کہ وہ خیال کی سطح پر کوئی ایسی چیز پیش نہیں کرے گا جس سے مملکت کی بنیادیں متزلزل ہو جائیں۔ اسی لئے اس سے اکثر باز پرس کی جاتی ہے۔ اسے جیلوں میں ٹھونس دیا جاتا ہے اور اس پر یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ وہ محب وطن نہیں ہے۔ اس رویے کے مطابق حب الوطنی کا تقاضا یہ ہے کہ ادب صرف دہی راستہ اختیار کرے جس پر سب چل رہے ہیں یا جس پر سب کو چلنا یا جا رہا ہے۔ اگر ایسے میں

ادیب اس راستے پر چلنے کے لئے آمادہ نہیں ہے یا وہ یہ سمجھتا ہے کہ یہ راستہ
 پورے معاشرہ کے لئے خطرناک ہے۔ تو مملکت میں کی واحد اجارہ دار حکومت
 ہے یہ سمجھتی ہے کہ وہ محب وطن نہیں ہے۔ ایسے میں اس بات کا اظہار نامناسب
 نہ ہو گا کہ ممکن ہے ادیب جس رویہ کا اظہار کر رہا ہے وہ رویہ وہ ہو جسے
 آئندہ قوم کا شعور اس سطح تک پہنچنے پر خود قبضہ کر لے۔ اور یہ
 کوئی نئی بات نہیں ہے۔ سراط سے لے کر سرسید تک سب نے یہی طے
 ہے ہیں۔ اس لئے مجھے یہاں صرف یہ کہنا ہے کہ ادیب کو خوب الوطنی کے
 اس معیار سے جانچنا ایک فاش غلطی ہے۔ مملکت کے اجارہ داروں کو یہ بات
 یاد رکھنا چاہیے کہ وہ لوگ جو زندگی میں تخلیقی کام کرتے ہیں وہ یہ کام اس
 وقت تک انجام نہیں دے سکتے ہیں جب تک معاشرہ سے ان کا گہرا تعلق
 نہ ہو۔ جب تک اس کی سرزمین اور اپنے لوگوں سے ان کی محبت جنون کی حد
 تک نہ ہو۔ ادیب اور مفکر کے مزاج میں تو اس کا ملک اس کے اپنے لوگوں
 سے محبت کا شدید جذبہ موجود رہتا ہی ہے۔ اپنے لوگوں اور سرزمین سے
 محبت کا معاملہ ایسا ہے کہ پچھ ادیب کا قلم فوراً سوکھنے لگتا ہے جب اس
 سرزمین یا لوگوں سے اس کی محبت کم ہونے لگتی ہے۔ اس کے جذبات و
 احساسات، خیالات و تاثرات اسی معاشرہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ اسی معاشرہ
 میں اس کی بات سنی اور پڑھی جاتی ہے۔ اسی معاشرہ میں اس کی زبان
 جس میں وہ لکھتا ہے بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ اسی لئے مملکت کی بنیادیں متزلزل
 کرنے کا تصور تو ادیب کے ذہن میں نہیں آ ہی نہیں سکتا۔ جب تک اس کا رشتہ

اپنے معاشرہ سے گہرا اور براہ راست نہیں ہو گا وہ اخبار نویس یا پُرمحی اور لوہار کا کام تو کر سکتا ہے لیکن ادب تخلیق نہیں کر سکتا۔ اگر ادیب کی تحریروں کے رویہ اور رجحانات کو سمجھے بغیر ہم نے ادیبوں پر مملکت کے تعلق سے غیر محب وطن ہونے کا الزام تراشنا شروع کر دیا تو گویا ہم ادب و تہذیب کے رشتوں کو جبر و قوت کی پٹنچی سے مستطیع کر دیں گے اور نتیجہ کے طور پر آشکار ادب و بربریت کا اضافہ ہو جائے گا اور وہ ایک جہتی بھی پیدا نہ ہو سکے گی جس پر مملکت کی دیواریں قائم ہوتی ہیں۔ اور میں کے ذریعہ افراد کا مجمع مفاد پرستی سے بلند ہو کر قہم بنتا ہے۔ ایسے میں ادیب کو ایک سچے محب وطن کی حیثیت سے اس بات کی آزادی ہونی چاہیے کہ وہ اپنے خیالات کا پورے طور پر بے باکی سے اظہار کر سکے خواہ وہ خیالات مردجہ انداز فکر کا مذاق ہی کیوں نہ اڑا رہے ہوں۔ ادیب سماجی ذمہ داری کے اعتبار سے اتنا ہی ذمہ دار ہے جتنا کہ خود مملکت کا اجارہ دار حکمران طبقہ۔ آج تک ایک مثل ایسی پیش نہیں کی جاسکتی کہ کسی ادیب نے حرص و رجاہ میں وطن دشمنی یا وطن فروشی کی ہو۔ خود غرض سیاست دانوں کے ناموں سے تاریخ انسانیت آج بھی خون کے آنسو رو رہی ہے۔ اب رہا یہ مسئلہ کہ ادیب کون ہے اور کون نہیں ہے اس پر کسی بحث کی ضرورت ہی نہیں ہے۔ اس لئے کہ ہم سب اس بات سے اچھی طرح واقف ہیں۔

اب رہا سماجی ذمہ داری کے سلسلہ میں حکومت کا سوال تو یہاں اتنا عرض کر دینا کافی ہے کہ حکومت وقت سے اختلاف کرنا یا اس کا مذاق اڑانا

یا اس سے انحراف کرنا نہ وطن دشمنی ہے اور نہ فتناری۔ یہی وہ چیز ہے جسے ہم اصطلاحِ عام میں 'آزادی' اٹھا رکھا نام دیتے ہیں۔ ادیب 'مملکت' کا دفاع نہ کرتا ہے اور یہی اس کے لئے کافی ہے۔ اس کے بعد وہ ذہنی طور پر قطعی آزاد ہے کہ وہ جس طرح چاہے سوچے اور جو کچھ محسوس کرے اس کا ایا اندازی کے ساتھ اظہار کر دے۔ نہ کسی قسم کا خوف کھائے اور نہ مصلحت دے۔

میری سمجھ میں تو اب تک یہ نہ آ سکا کہ حقیقی ادیب مصلحت کیسے برت سکتا ہے؟ وہ خوف کے تصور سے کیسے خاموش ہو سکتا ہے۔ دراصل یہی وہ جنگ ہے جو صدیوں سے حکومت اور ادیب کے درمیان جاری ہے۔ اسی لئے اکثر دیکھا گیا ہے کہ جب ایک جماعت اقتدار ملنے پر غیر معمولی قوت حاصل کر لیتی ہے تو وہ انسانی فطرت سے مجبور ہو کر محصوریت کے ساتھ اس کا ایک رُخ استعمال بھی شروع کر دیتی ہے اور ہر اس آواز کو یا اس فرد کو جو اس سے اختلاف کرتا ہے یا تو اپنی طرف منانے کی کوشش کرتی ہے یا پھر اس پر جبر و تشدد کا استعمال کرتی ہے۔ لیکن ایسے میں یہ نہایت ضروری ہے کہ معاشرہ ادیب کی بات سننا رہے تاکہ وہ ہر وقت اپنا جائزہ لیتا رہے اور حکومت کے لئے بھی ضروری ہے کہ حکومت کے عمال ادیبوں کی آواز، رویوں اور رجحانات سے باخبر رہیں تاکہ وہ معاشرہ کے بدلتے ہوئے احساسات اور خواہشات سے بھی واقف رہ سکیں اور ان کی روشنی میں اپنے طرز عمل کا جائزہ لیتے رہیں اور اس طرح معاشرہ اور حکومت میں

ذہنی ہم آہنگی باقی ہے۔ اختلافات اور زوال حکومت کا سبب یہی ہوتا ہے کہ جب حکومت معاشرہ کی آواز اس کی خواہشات و احساسات کو مستجاب نہ کر دیتی ہے اور اس کا عمل معاشرہ کی فکر سے الگ ہو جاتا ہے۔ معاشرہ ایک ایسی عظیم قوت ہے کہ اس پر کوئی چیز باہر سے نہیں ٹوٹی جاسکتی وہ صرف ان چیزوں کو قبول کرتا ہے جو اس کے شور میں واضح یا غیر واضح طور پر موجود ہیں اور سچا ادیب معاشرہ کے اسی شور کا آئینہ ہے جو اسے اپنے احساسات سے باخبر بھی کرتا ہے اور اسے بدلتا بھی ہے۔ وہ تبدیلیاں جو اس وقت ہمارے معاشرہ میں ہو رہی ہیں خود وہی تبدیلیاں زیادہ واضح طور پر ادیب کے اندر بھی ہو رہی ہیں۔ ایسے میں ادیب کی سب سے اہم سماجی ذمہ داری یہ ہے کہ وہ ان کا اظہار کر دے۔ ایسے دور میں 'جیسا کہ ہمارا ہے' ان تبدیلیوں اور احساسات کا اظہار کرنا اور مصلحت و فتنے کے پیش نظر خاموش ہو جانا یا زہر کے پیالے سے ڈر جانا یا زہر کے پیالے سے ڈر جانا یا زہر کے پیالے سے ڈر جانا ملک و معاشرہ دونوں سے غداری ہے۔ مصلحتی دوسروں کو دھوکا دے سکتا ہے لیکن خود کو بہت دہشتگاہ دھوکہ نہیں دے سکتا۔ ایک ایسے زمانے میں جب ایک نظام دم توڑ رہا ہے ایک طبقہ ختم ہو رہا ہے اور دوسرا اس کی جگہ لینے کے لئے پیش قدمی کر رہا ہے ادیب بھی تاریخ کی پیش قدمی میں لازمی طور پر شامل ہو جاتا ہے۔ اگر ایسے میں وہ مصلحت کی وجہ سے مروجہ تصورات کا ساتھ دینے لگے تو اعلیٰ خطابات سے تو نوازا جاسکتا ہے لیکن وہ بذات خود معاشرہ کے ذہنی ارتقاء کے راستوں کو بند

کرنے لگتا ہے۔ واضح رہے کہ مظلوم و مجبور معاشرہ میں ادب و تہذیب زندہ نہیں رہ سکتے۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ نازی جرمنی ادب اور اطالوی فطاشی ادب ردی اور صرف پرہیزگار تھے۔ ہٹلر اپنی ساری کوششوں تو اس اور گٹاہاؤ کے باوجود ادب و تہذیب کو آگے نہ بڑھا سکا تھا۔

اس بات کا ذکر بھی بے محل نہ ہو گا کہ Integration اور

Conformity میں بہت فرق ہے۔ Conformity کے

مخلاف خواہ وہ امریکہ یا روس میں ہو یا اپنے معاشرہ میں ہر سچے ادیب کو آزاد بند کرنی چاہیے سارے معاشرہ (Conformist) کے قتل میں مصروف ہو جائے تو ہو جائے لیکن ادیب بھی اگر اسی راستے پر چل پڑا تو ایک طرف تو سارے تخلیقی دروازے بند ہو جائیں گے اور دوسری طرف معاشرہ پر یہ اثر پڑے گا کہ وہ تعصب و تنگ نظری کا شکار ہو جائے گا اور قوم یکجہتی سے محروم ہو کر مدم یکجہتی کی دبا میں مبتلا ہو جائے گی۔ اس معاشرہ میں مختلف فتنے یا طبقے ایک دوسرے پر حاوی آنے کے لئے دست و گریباں ہو جائیں گے تازہ ہوا بند ہو جائیگی اور ذہنی جس شدت اختیار کر جائے گا۔

یہ کوئی مشین گوئی نہیں ہے لیکن آپ ذرا اس نظر سے اپنے معاشرہ کو تو دیکھئے؟

میں اس بات کا ایک سچا مادہ کر دوں کہ ادیب کا کام تو اس وقت صرف یہ ہے کہ وہ تبدیلیاں جو اس کے اندر ہو رہی ہیں یا جن تبدیلیوں

کو دور و سرزل کے اندر و پھر رہا ہے بلا غوث و خطر ان کو ظاہر کر دے۔ میں نے خود سے کئی بار یہ سوال پوچھا ہے کہ آخر میں اشتر کی کیوں نہیں بن سکتا؟ آخاس کی وجہ کیا ہے؟ اور میرے اندر کے جمیل نے ہمیشہ مجھے یہ جواب دیا ہے کہ مجھے ذہنی آزادی بہت پیاری ہے۔ اب اگر میرا معاشرہ میرے ذہن پر پہرے بٹھادے تو پھر کسی اشتر کی معاشرہ اور میرے معاشرہ میں کیا فرق رہ جاتا ہے؟ وہاں تو ذہنی آزادی ہیج کر ادیب ہیر دبن جاتا ہے اور روٹی کڑا کر اور دوسری آسانٹوں سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ میں کہ پیٹ پالنے کے لئے دن بھر محنت و مشقت کرتا ہوں اور ادب کو زندگی کی دوسری دلکش تفویحات کو تھج کر اپنے شغلہ کے طور پر نہیں بلکہ پوری زندگی بنا کر بیٹنے سے لگا کر رکھتا ہوں، ذہنی آزادی کیسے چھوڑ سکتا ہوں۔ اگر ایسے میں ادیب کے لئے ذہنی آزادی کی سطح پر ہر معاشرہ یکساں ہو جائے اور وہ اندر ہی اندر ٹوٹنے، گھٹنے اور بچھنے لگے تو سوچنے کی بات یہ ہے کہ اس کا ذہن کس طرف جاسکتا ہے۔ اسی لئے میری سب سے اہم سماجی ذمہ داری یہ ہے کہ ذہنی آزادی کی سرگرمی کو جسے ہر دم گھٹکا لگا رہتا ہے، ہمارے ہاں بنا دوں۔ اس وقت میرے سامنے کئی مسائل ہیں میرے اندر ایک خون ہے جو ہر لمحہ ہر روز مجھے توڑ دیتا ہے۔ اسی لئے میری تخلیقی قوت کمزور ہوتی جا رہی ہے۔ میری زبان کا مستقبل غیر محفوظ ہے مجھے نہیں معلوم کہ میں جس زبان میں لکھ رہا ہوں اس کا شکر کیا ہو گا۔ ادیبوں ایسا تو نہیں ہے کہ رسم الخط کی تبدیلی کیسے میری تحریریں پڑھنے والا ہی باقی نہ رہے۔ یہ خیال بھی میری قوتوں کو ڈھکا

دے رہا ہے۔ میری نسل بارتخ کی بے رحمی کا شکار ہے۔ میں اور میری نسل کے لوگ فرمیںٹر لینڈ میں پیدا ہوئے ہیں۔ ہم سب کے ہیں اور ہمارا کوئی نہیں۔ میں اندر سے کھوکھلا ہوتا جا رہا ہوں۔ تنہائی کا احساس مجھے بھری مغل میں اکیلا کئے ہوئے ہے۔ میں اپنے عہد میں زندہ ہوں لیکن مردوں سے بدتر۔ لیکن اس خوف اور بے یقینی کے باوجود مجھ میں اور میری نسل کے دوسرے لوگوں میں ایک نیا شعور گردشیں لے رہا ہے اور جو اخبار کے نئے ذرائع کے لئے ہمیں بے چین کئے ہوئے ہے۔ یہی وہ شعور اور عزم ہے جو میری جڑوں کو میرے اپنے زمانے میں مضبوط کئے ہوئے ہے۔ دیکھئے سادتر مجھ سے کہہ رہا ہے۔

"It is improper for us to stoop in order to please ; on the contrary, our job is to reveal to the public its own needs and little by little, to form it so that it needs to read"

[What is literature — P. 199]

آپ میری تحریروں کو توجہ سے نہ پڑھئے اور میرے عہد کے کسی ادیب کی تحریروں کو نہ پڑھئے۔ اس وقت آپ کو سب الگ الگ اور بے سلسلہ نظر آ رہے ہیں۔ ہر ایک دوسرے سے جدا۔ لیکن آنے والے کل میں ایک ادیب ایسا پیدا ہو گا جو میری تحریروں کو پڑھ کر ایک نشا مکان کو سامنے لائے گا جسے آپ پڑھنے کے لئے مجبور ہو جائیں گے جس کی آواز

آپ کو اپنی آواز معلوم ہوگی۔ میرا اس وقت یہی کام ہے اور میری اس وقت یہی سادھی ذمہ داری ہے کہ میں آئینے والی قس کی عظیم علامت کے لئے ابھی سے اس کی بنیادوں میں اپنے تجربات، احساسات، خیالات اور شعور ڈال دوں، اپنے بڑھنے والوں کو سوچنے کی طرف مائل کروں اور ان کے اندر آگاہی اور شعور پیدا کروں۔ مائے انصافیوں سے پیدا ہونے والے المیوں کی بات کروں۔ اگر میں خیالات تخلیقی نہیں کر سکتا تو کم از کم یہ ضرور کروں کہ آئینہ خیالات پیدا ہونے کے امکانات زندہ رکھیں۔ میرا کام یہ ہے کہ اپنے دور کے انسانوں کے احساسات کو واضح کروں اور ان میں ان احساسات کا شعور پیدا کروں۔ یہی شعور یہی آگاہی حاصل سامنے معاشرہ کے عمل کی بنیاد ہے۔ اور معاشرہ کے ذہن کی تبدیلی کی ذمہ دار بھی۔

ہمارا معاشرہ حین اتفاق سے اس وقت ذہنی طور پر آزاد ہے۔ آپ اس بات کو غلط ثابت نہیں کر سکتے! میل جمنا جانتے ہیں کہ میں چور ہے پرکڑا ہو کر نہ رز دوسے چنوں اور طرح طرح کی آوازیں نکالوں۔ کیا آپ یوں محسوس نہیں کر رہے ہیں؟ اگر آپ یوں محسوس نہیں کر رہے ہیں تو پہلے تو یہ تبادلوں کہ آپ بہت شریف آدمی ہیں اور اس کے بعد آپ کی توجہ شاعروں کی طرف مبذول کراؤں۔ شاعر دل میں ٹوکری ڈھونڈنے والا فرد ہے دفتر میں کاغذ پھینٹنے والا بابو، کپڑے کی دوکان لگانے والا تاجر، پان سگریٹ بیچنے والا دکان دار، ادنیٰ درجہ کا شیکھارا، اونچے عہدوں پر نامزد ملازمین، اصلی بیچنے کے لوگ سب ان اشعار پر لہلہٹ ہو جاتے ہیں، جن میں ان کی جنون

معاشرہ کی مائنسائیٹوں اور ایسے ہی دوسرے احساسات کی گونج سنائی دیتی ہے جنہیں سن کر وہ داد دیتے دیتے پائے ہو جاتے ہیں۔ اور اس طرح مشاعروں کے ذریعہ وہ اپنے مبہم احکامات غیر واضح جذبات سے آگاہ ہو کر فرداً فرداً تھوٹے سے ہل جاتے ہیں۔ یہی باخبری ہر فرد کی دولت ہے اور یہی باخبری ادب کا بنیادی کام ہے یہ کام نہ سائنس انجام دے سکتی ہے اور نہ شین۔ تو ایسے میں ہم درچار سو آدمیوں کو انہیں دوسرے لوگ ادیب کے نام سے پکارتے ہیں آخر ٹائپ رائٹر بنانے کے لئے کیوں پریشان ہوں۔ مجھے افسوس ہے کہ میں نے بات مذاق سے شروع کی تھی۔ لیکن اب مجھے احساس ہو رہا ہے کہ میں ماکھا بنیدہ ہو گیا ہوں۔ لیکن خدا کی قسم میری نیت اس وقت بھی ادیب بھی مذاق ہی کی ہے۔ بنیدہ باتیں کرنے کے لئے تو اہل علم ملک کے کونے کونے سے جمع ہوئے ہیں اور واقعی مجھے اپنی کم علمی کا پورا اعتراف ہے۔

ادیب اور حب الوطنی

”اگر ہم نے لکھنے کا پیشہ اختیار کر لیا ہے تو ہم میں سے ہر شخص ادب کے سامنے جوابدہ ہے۔“

ڈاں ہال سارتر

-♦-

کچھ دن سے مجھ میں یہ عیب پیدا ہو گیا ہے کہ لکھنے سے پہلے جب تک کسی استادِ قسم کے آدمی کا کوئی فقرہ نہ سوچے تو کاغذِ قلم لے کر اگر دس دن بھی میں ادب نگہتا رہوں تو کیا محال کہ کاغذِ ذرا سا ساتھ لے لے اور میں ایک لفظ بھی لکھ سکوں۔ اس کی مدد دیجیے میں، ایک تو یہ کہ ہم لوگوں کو بچپن سے ہر کاغذ کے شروع میں بسم اللہ لکھنے کی عادت رہی ہے اور اب چونکہ اس کا رواج اٹھ گیا ہے اس لئے میں نے اس

کا بدل یہ تلاش کر لیا ہے کہ شروع ہی میں بسم اللہ کے بجائے کسی استاد
قسم کے آدمی کا فقرہ لکھ دیتا ہوں۔ دوسری وجہ اس کی یہ بھی ہے کہ اس
فقرہ سے نفس مضمون کے طرز احساس کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور پڑھنے
والا شروع ہی سے اس طرز احساس کو غیر شعوری طور پر قبول کر لیتا ہے
اور میرے لئے یہ سہولت پیدا ہو جاتی ہے کہ مجھے ادب کو کسی بھی کڑی
بٹھانے میں دشواری نہیں ہوتی۔

اس مضمون کے شروع میں جو میں نے رُاں پال سارتر کا ایک
فقرہ نقل کیا ہے اس سے میری ذاتی سہولت کے علاوہ دو باتیں اور
بھی پیدا ہوتی ہیں۔ ایک تو ادب کے پیشے کا مسئلہ اور دوسرا ادب کے
سامنے جواب دہ ہونے کی ذمہ داری۔ اس فقرہ کے لہجہ سے اس بات
کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ گویا ادب خدا ہے۔ اور بحیثیت ادیب ہماری
ساری ذمہ داری ادب سے وابستہ ہے۔ رہے باقی مسائل تو وہ سب
بعد کی باتیں ہیں! ادب جو ہمارے ہاں ادب میں خزاؤں کا درد درد
ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ ہم ادب کے سامنے جاتے ہوئے ڈرتے
ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ایک طرف تو ہم نئے خیالات سے اور اپنے
تجربات کی سچائی سے خوف کھانے لگے ہیں اور دوسری طرف ہماری
تخلیقی شخصیت بھی سکڑ کر چھوٹی ہو گئی ہے۔ اس بولکھلاہٹ میں ہمیں
کوئی چیز بھی اب صاف نظر نہیں آ رہی ہے۔ یا لوگ اس حالت سے
یہ فائدہ اٹھا رہے ہیں کہ ہمیں سائے سے ڈرنا اور دہشت زدہ کئے

دے رہے ہیں تاکہ ہمارے زمانے کا ادیب نہایت ہی ایمانداری کے ساتھ دھوبی کا کتا بن کر رہ جائے۔ بہر حال آپ کو یہ حالت منظور ہو تو ہر مجھے تو اس کے تصور ہی سے تنے آتی ہے۔ آپ نے وہ تفعہ تو سنا ہی ہوگا کہ ایک پری کسی انسان پر عاشق ہو گئی مگر اپنی ساری کوششوں کے باوجود اسے رام نہ کر سکی اور ناراض ہو کر اسے یہ سزا دی کہ جب بھی وہ منہ کھولے گا اس کے منہ سے مینڈک جھڑپیں گے۔ لیجئے اس بے چارہ کا تو کام ہی تمام ہو گیا۔ اگر منہ کھولتا ہے تو مینڈک جھڑپیں ہیں اور اگر نہیں کھولتا تو یہی مینڈک پیٹ میں ہنڈکلیا پکاتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ جو مسئلہ اُس انسان کے سامنے پیدا ہو گیا تھا وہی مسئلہ اب ہمارے ادیبوں کے سامنے پیدا ہو گیا ہے۔ منہ کھولے یا نہ کھولے؟ میں اسی شش و پنج میں تھا کہ ایک نئی بات شروع ہو گئی اور ادیبوں سے ادیبوں نے کہا کہ اس وقت حب الوطنی کا مسئلہ سب سے بڑا مسئلہ ہے اور اس ضمن میں یہ بھی کہا گیا کہ مستقبل کے قاری کو یہ کہنے کا موقع نہ دیجئے کہ آج کا مصنف اپنی ذمہ داری سے عہدہ برائہ ہو سکا۔ لیجئے اب تک تو ہم یہ سمجھ رہے تھے کہ ادیبوں کے مسائل کچھ اور ہیں لیکن اب یہ معلوم ہوا کہ وقت کا سب سے بڑا مسئلہ حب الوطنی کا مسئلہ ہے۔ جس بحیثیت ادیب اور دوسری باتوں کا خیال تو آیا لیکن حب الوطنی کو تو ہم نے ہمیشہ اپنے مزاج، اپنے خوں میں رسا ہوا پایا۔ ایک ایسی بھینی بھینی خوشبو جس سے ہر دم داغ معطر رہتا تھا۔ یہ سرزمین، یہ ملک، یہ لوگ،

یہ آدرش۔ اسی لئے میں نے بھی سوچا کہ پیٹ میں ہنڈ کھیا پکانے سے
کیا حاصل بہتر ہے کہ منہ سے مینڈک ہی جھڑنے لگیں۔

حب الوطنی سے عام طور پر یہ بات مراد لی جاتی ہے کہ ادیب اپنی
تحریروں اور اپنے خیالات کے ذریعہ کوئی ایسی بات پیش نہیں کریں گے
جس سے مملکت کو نقصان پہنچنے کا احتمال ہو۔ چلئے نقصان کی تعریف
کئے بغیر یہ بات قابل قبول۔ لیکن جب ایک ہی سانس میں یہ بات بھی
کہی جاتی ہے کہ مملکت کو اس سے بھی نقصان پہنچ سکتا ہے اگر ہم
نئے اُن خیالات کو قبول نہ کیا جنہیں ہمیں قبول کرنے کے لئے کہا جائے
تو بات مینڈک جھڑنے تک پہنچ جاتی ہے۔ اس سے یہ مطلب نکلا کہ
حب الوطنی کے مسئلہ کو جھنڈے پر چڑھا کر ادیب کو سوچنے سے روکنے
کی کوشش کی جا رہی ہے اور اس سے بار بار یہ کہا جا رہا ہے کہ اسے
ادب کے سامنے جواب دہ نہیں ہوتا ہے بلکہ (معاف کیجئے
یہ ہلہ ہزار کوشش کے باوجود مجھ سے مکمل نہ ہو سکا۔ آپ اُسے میری
کم علمی پر محمول فرمائیے)۔

تخلیقی و فکری اعتبار سے حب الوطنی ہمارے وجود، ہماری شخصیت
اور ہمارے مزاج سے الگ کوئی چیز نہیں ہے۔ یہ تو ہمارے شعور اور ہمارے
تخلیقی جوہروں کا ایک جزو لا ینفک ہے۔ ظاہر ہے کوئی بھی تخلیقی ادیب
اسی شاخ کو ہرگز نہیں کاٹے گا جس پر وہ بیٹھا ہے کوئی تخلیقی ادیب اگر
وطن دشمنی کرنا بھی چاہے تو نہیں کر سکتا۔ وہ ایک وقت میں مرث ایک

ہی کام کر سکتا ہے یا تو تخلیق کرے یا وطن دشمنی۔ مملکت سے ادیب کا تعلق ان لوگوں سے کہیں زیادہ گہرا ہے جو نظم و نسق چلانے پر مہم ہیں۔ لیکن حکومت سے ادیب کا تعلق نہیں ہے جو ان لوگوں کا ہے۔ دراصل ساری غلطی اسی بات سے پیدا ہوتی ہے کہ یہ لوگ مملکت اور حکومت میں کوئی فرق نہیں کرتے۔ حب الوطنی کے مسئلہ پر غور کرتے وقت اس امتیاز کو غماص طور پر ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے۔ اگر ہم نے حب الوطنی کو صرف 'معلم الوطنی' کے ساتھ وابستہ کر دیا تو ہمارے ہاں خیال اور الفاظ کا رشتہ رابطہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے معدوم ہو جائے گا اور ہمارے وطن عزیز میں کلچر کی پیدائش کا مسئلہ دشوار تر ہو کر رہ جائے گا۔ ویسے تہذیب و فکر کے علمبرداروں کے لئے یہ کوئی نئے طے نہیں ہیں۔ سقراط سے لے کر سرسید اور اقبال تک سب نے ان طعنوں کو سہا ہے اور آج ہم ہی انہیں اپنے سروں پر بٹاتے ہیں اور آنکھوں میں جگہ دیتے ہیں۔

جنہوں نے زندگی کے کسی شعبے میں سوچنے اور تخلیق کرنے کا کام کیا ہے وہ خوب جانتے ہیں کہ وہ شخص جسے اپنے ملک، اپنی سرزمین سے محبت نہ ہو وہ کوئی تخلیقی یا فکری کام کر ہی نہیں سکتا۔ ادیب کے مزاج میں تو ہمیشہ اس کا ملک، اس کے لوگ اور ان کی اتھاہ محبت کا جذبہ غیر شعوری طور پر موج درہا ہے۔ یہ بات کوئی بتانے کی بات نہیں ہے کہ ادیب اپنے لوگوں اور اپنے معاشرہ کے لئے لکھتا ہے اور اگر لکھتے وقت اس کے لوگ اور اس کا معاشرہ اس کے شور میں براہ راست

موجود نہ ہوں تو ممکن ہے وہ بار برداری کا کام کرے تو کرے کم از کم کچھ لکھ دیکھ نہیں سکتے بات بھی ظاہر ہے کہ ادیب کو اس زبان سے جس میں وہ لکھتا ہے ایک گہرا لگاؤ ہوتا ہے۔ اس زبان سے اس کی زندگی کے سارے رشتے ناطے وابستہ ہوتے ہیں۔ پھر اس زبان کے بدلنے، پڑھنے اور سمجھنے والے زیادہ تر اس کے اپنے ملک کے مغربیائی حلقہ میں رہتے ہیں۔ اس کے خیالات و احساسات کا عمل اور عمل اسی معاشرہ کے اندر ہوتا ہے جن پر وہ اپنی تخلیق کی بنیاد رکھتا ہے۔ اس کے پڑھنے والے بھی اسی معاشرہ میں ہوتے ہیں جن سے وہ ملتا ہے جن میں وہ اٹھتا بیٹھتا ہے اور بات چیت کرتا ہے۔ اتنے بہت سارے بنیادی رشتوں کے بعد ظاہر ہے کہ ادیب اس درخت کی جڑوں کو کھوکھلا کرنے کا تصور بھی ذہن میں نہیں لاسکتا جس پر خود اس کا آشیانہ قائم ہے۔ آپ اپنی زبان کے ایک ادیب کی مثال پیش نہیں کر سکتے جو اپنے ملک کے معاشرہ سے باہر رہ کر کچھ لکھ پڑھ بھی سکا۔ مواد اس کی دھج سی ہے کہ تخلیقی محرکات ایک طرف تو خود اس معاشرہ کے اندر رہ کر پیدا ہوتے ہیں جس میں ادیب رہتا ہے اور جو اس کا اپنا وطن ہے اور دوسرے سامعین کے رشتے کا بلاء و راستہ تصور اس میں تخلیق کی آگ بھڑک رہا ہے۔ ادیب دونوں باتیں ادیب کو اپنے وطن سے باہر رہ کر حاصل نہیں ہو سکتیں۔ ادیب تو اس طرح محب وطن ہوتا ہی ہے۔ اس پر کسی قسم کا شبہ کرنا اس بات کی علامت ہے کہ ہم نے صحافت اور سیاست کو ادب کے ساتھ غلط ملط کر دیا ہے

ادبی گہنگی اب ادب میں تلاش کرنے لگے ہیں۔ اگر یہی ہوتا تو بورس
 پیٹرک اسٹان کے جو روٹھم کے بعد یا سپر ڈاکٹر نڈا گو کی اشاعت اور
 ہنگامہ کے بعد ماسکو سے بھاگ کر پیرس یا نیویارک میں پناہ ڈھونڈ
 لیتا مگر اسے معلوم تھا کہ اس کا رشتہ اکل اپنی سرزمین سے ہے۔ اس کے
 تخلیقی جوہروں کا دار و مدار اس کے اپنے ملک کی سونہری مٹی اور اس کی
 بویاں پر ہے۔ اس کے اپنے معاشرہ، اپنی روایات اور تاریخ سے ہے۔
 ہٹلر کے دورِ حکومت میں جو ادیب جرمنی چھوڑ کر مختلف ملکوں میں پناہ گزیں
 ہو گئے تھے ان کے تخلیقی نتائج کو دیکھ کر اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اپنے ملک
 اور اپنی زبان بولنے والوں کے ساتھ رو کر تخلیق کیا سے کیا ہو جاتی ہے اور
 یہی رشتہ جب دور ہو جاتا ہے تو تخلیق جوہروں کی چمک کس قدر ماند پڑ جاتی
 ہے۔ لکھنے کے کام میں مرث ادیب کی ذات ہی شریک نہیں ہوتی بلکہ سارا
 معاشرہ اور اس کے لوگ برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ حقیقی ادیب کا شعوری
 و غیر شعوری طور پر اپنے وطن کے ساتھ یہی رویہ ہوتا ہے۔ خداوندانِ اقتدار
 کو کسی ادبی تحریر کا جائزہ ملتے وقت اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہیے۔ اگر
 ادیب کی تحریروں کے طرز احاس کو سمجھے بغیر ہم نے اس پر وطن دشمنی کا الزام
 تراشنا شروع کر دیا تو یاد رکھئے کہ ہمارے سامنے ہندی رشتہ بوسیدہ ہو کر
 منتشر ہو جائیں گے اور وہ ایک جہتی جس کی آرزوئے کرم نے ایک قوم ایک
 زبان ایک تہذیب کے خواب دیکھے تھے ہماری ساری کوششوں کے
 باوجود شرمندہ تعبیر نہ ہو سکے گی اور یہ ہمارا سب سے زیادہ حسرت کا لمحہ

ہوگا۔ تنگ نظری اور اس کی عیسویں شیطیں ہیں۔ ہمارے سب سے بڑی دشمن ہے۔

ہمیں حب الوطنی کے مسئلہ کو مردہ نظریات و عقائد کی نفی کے ساتھ وابستہ نہیں کرنا چاہیے۔ ادیب کو ایک بچے حب وطن کی حیثیت سے اس بات کی آزادی ہونی چاہئے کہ وہ اپنے خیالات کا پورے طور پر آزادی کے ساتھ اظہار کر سکے۔ آج تک ایک مثال ایسی نہیں پیش کی جاسکتی کہ کسی بچے ادیب نے کسی لائحہ یا حرم یا مزدجہ میں وطنی دشمنی کی ہو۔ ہاں خود غرض سیاست دانوں کی مثالوں سے تاریخ انسانیت آج بھی خون کے آنسو رو رہی ہے۔ مردہ نظریات سے اختلاف اور نئے خیالات و احساسات کے اظہار کو وطن دشمنی کا نام دینا کوئی دانشمندی کی بات نہیں ہے۔ ادیب تو اس نے لکھتا ہے کہ اس نے یہ فرض سمجھا لیا ہے کہ اس دنیا میں اچھا آزادی کو ہر دم کھٹکا لگتا رہتا ہے، آزادی کے نام اور آزادی سے مطالبہ ہونے کی مرگرمی کو جلدواں بنا دیا جائے۔ اس سلسلے میں اب ایک بہت ہی واضح قسم کی مثال پہنچے۔ الجزائر کے مسئلہ پر فرانس کے ادیبوں میں بڑی گل گرم بحث ہوتی رہی ہے۔ وہاں کے ادیبوں کا ایک گروہ ایسا تھا جو الجزائر کی آزادی کا حامی اور طرفدار تھا اور اسے خود فرانس کے مستقبل کے لئے ایک نیک شگون سمجھتا ہے۔ بڑاں پال سارتر نے اس سلسلے میں نہ صرف بہت سے مضامین لکھے بلکہ جلسہ جلسوں میں پیش پیش رہ کر الجزائر کی آزادی کی کھلے بندوں حمایت کی۔ فرض کیجئے اگر ہمارا ادیب حکومت

وقت کی پالیسی کے خلاف یہ سمجھ کر کہ یہ رویہ اس کے اپنے ملک کے لئے
مضر ہے، یہ بھی اقدام کرتا جو فرانس میں سارتر نے کیا تو کیا ہم اس ادیب
پر وطن دشمنی کا الزام نہ لگا دیتے؟ لیکن فرانس میں سارتر کے مخالفین
نے جو کچھ بھی کہا وہ اپنی جگہ لیکن ان کے ذہن میں وطنی دشمنی کا تصور تک
نہ آیا۔ ادیب کے رویہ کو اسی نقطہ نظر سے دیکھنا چاہئے لیکن خود ادیب
کے ہاں یہ رویہ اسی وقت پیدا ہو سکتا ہے جب وہ آزادی کی ہوا کو محسوس
کرتا رہے اور اسے ہر دم یہ خیال بھی ستانا رہے کہ اسے صرف ادب
کے سامنے جواب دہ ہونا ہے۔

(۱۹۶۰ء)

شعور کی ٹینک

یہ اس زمانے کا ذکر ہے جب رات کا ثنات کا مقدر تھی۔ زمین
 دیران اور مسلمان تھی۔ آسمانوں پر سکوت تھا۔ موت کا سناٹا۔
 نہ ہوائیں سننا تیں اور نہ فضاؤں میں آوازیں گونجتیں۔ دیرانی اور بے کسفی
 چاندوں طرف تسلی ہوئی تھی۔ ہاں یہ ضرور ہوتا کہ ایک رات آتی اور پھر
 دوسری طرآت آ جاتی۔ خدا کے کارندے چپ چاپ اپنے اپنے کاموں میں
 لگے رہتے۔ ایک رنگ ایک ڈھنگ جیسے بیسویں صدی کی مٹین فرسٹے
 حکم کے ہندے تھے عقل و شعور سے عاری۔ نہ کوئی ظاہر سے واقف تھا
 اور نہ باطن سے۔ لیکن جو ہزاروں لاکھوں صدیاں گزر گئیں اور اس
 امتحان بیزاری نے ساری کا ثنات کو اپنے اندر لپیٹ لیا تو خدا نے سوچا کہ
 اس سکوت کو توڑا جائے۔ اس بیزاری اور دیرانی کو ختم کیا جائے غاموشی

ساری کائنات کو کھائے جاتی تھی۔ ابدیت کے تبدیلی کی ضرورت کو محسوس کیا اور زمین پر اپنا نائب بنانے کا ارادہ کیا۔ آسمانوں پر خدا کی حکومت ہوگی اور زمین پر اس کے نائبان کی۔

خدا نے مٹی لی اور اس مٹی سے آدم کی شکل بنائی اور پھر اس میں جان ڈال دی۔ یہ شبیہ خدا کو اس قدر پسند آئی کہ اس نے سارے فرشتوں کو حکم دیا کہ آدم کے آگے جھک کر سب فرشتے جبکہ گئے مگر ابلیس نے کہ جو سارے فرشتوں کا سردار تھا، جھکنے سے انکار کر دیا۔ خدا نے پوچھا۔ جب ہم نے تجھ کو حکم دیا تو جھکنے سے کون چیز مانع ہوئی؟ یہ آسمانوں میں پہلا واقعہ تھا جب خدا کو 'جو سب کے دلوں کا حال جانتا ہے' وجہ پوچھنے کی ضرورت پیش آئی۔ شیطان نے کہا۔ میں اس سے بہتر ہوں۔ تو نے مجھے آگ سے پیدا کیا اور اس کو خاک سے۔ خدا نے یہ دلیل سن کر فرمایا۔ تو بہشت سے نیچے اتر کیونکہ تیری اتنی ہستی نہیں کہ بہشت میں شہنی باز کرے؟

ابلیس کی یہ داستان ہے جسے ہم سب جانتے ہیں۔ مجھے ابلیس کی داستان کا وہ حصہ سب سے زیادہ دلچسپ معلوم ہوتا ہے جب خدا نے اسے سجدہ کرنے کا حکم دیا تھا۔ ابلیس اس نے جواب نہیں دیا تھا۔ ابلیس وہ سوچ رہا تھا۔ وہ نیچے اور عمل کے قرب میں گرفتار تھا۔ اس کے سامنے دو راستے تھے۔ وہ سجدہ کرے یا نہ کرے۔ اس کی یہ سوچ معصومیت سے شروع ہوئی تھی۔ اپنی برتری کے بارے میں اس کا ذہن بالکل صاف تھا۔ وہ

باشعور تھا۔ اسے اپنے وجود کا احساس تھا۔ گہری فکر اور عقلی دلائل کے سہارے اس نے بغاوت کر دی اور ایک نہیں، کے ذریعہ ساری کائنات میں ایک ایسا لمحہ فکر پیدا کر دیا جو اس سے پہلے کبھی ظہور پذیر نہیں ہوا تھا۔ ابلیس کی نہیں، روانتی عقیدہ کے خلاف اس کائنات میں پہلی بغاوت تھی اور کائنات میں آزادی فکر کا پہلا واقعہ بھی۔ ابلیس کی یہ بغاوت ذہن اور فکر سے شروع ہوئی تھی۔ عزت کے بجائے ذلت اس کا مقدر بن گئی۔ بہشت کی ساری آسائشوں سے وہ محروم ہو گیا۔ لیکن فکر نے اس کے اندر بغاوت کی جرأت پیدا کر کے اسے ایک نئے عمل کی طرف رجوع کر دیا۔ فکر نے اسے شعور و عمل کی ایک نئی آزادی عطا کی اور اس نئی آزادی کے ذریعہ یہ زمین اور یہ آسمان آباد ہو گئے۔ اور پھر یہ ہمارا کہ شام ہوئی اور صبح ہوئی اور رات آدمی رہ گئی۔

۲

ابلیس کا تخلیقی عمل بغاوت سے شروع ہوتا ہے۔ بغاوت کے ذریعہ اس نے انسان کے اندر جذبہ خواہش اور فکر و شعور کی قوت کو ابھارا۔ اسے سوچنا اور عقل کے پردوں پر اڑنا سکھایا۔ پھل چکھنے کے واقعہ سے یہاں — اور ابلیس نے کہا تھا کہ "جس دن تم اسے کھاؤ گے تمہاری آنکھیں کھل جائیں گی اور تم خدا کی مانند نیک و بد کے جاننے والے بن جاؤ گے"۔ انسان بے شعور تھا۔ محول کا بندہ۔ ایک مشین جیسا کہ

دنک ایک ڈھنگ سے چلتی رہتی ہے۔ پوشاک کا استعمال — اور گے بہشت کے چوں کو وہ اپنے اوپر چکانے — ان کے شعور کا پہلا عمل ہے۔ اسی شعور کے ذریعہ انسان اپنے مقدر سے بلند ہو گیا اور کائنات میں مرکزی حیثیت حاصل کر لی۔

اگر ابلیس اپنے عمل سے شعور کا اظہار نہ کرتا اور یہ شعور ترغیب کے ذریعہ انسان تک نہ پہنچتا تو آج بھی انسان کی ہرسل ایک سی رہتی جیسے جنگل کی خود رو جھاڑیاں یا گانے والی جنگلی چڑیاں جو صدیوں سے ایکس سے گیت گاتی چلی آرہی ہیں۔ اور انسان جو مرکز کائنات ہے صغریٰ کی ہما بن کر رہ جاتا — بے معنی سرگرمی کا ترجمان۔

ابلیس نے مصلحت کو شئی سے کام نہیں لیا۔ وہ ذہنی طور پر دیانتدار تھا۔ اس نے نہیں، کے ذریعہ اثبات کا عمل کیا تھا۔ اس نے نہیں، کے ذریعہ آزادی حاصل کی تھی۔ وہ مطابقت اور تحصیل معض کے خلاف ایک باغی تھا۔ وہ میکائی تکرار کے بے معنی پن سے واقف تھا۔ وہ میکائی تکرار جو آج سارے معاشرہ میں عام افراد کی زندگیوں میں نظر آتی ہے۔ ابلیس نے اپنی شخصیت کو تنج کے دوسروں کی زندگیوں سے جذباتی گہرائیوں کا تجربہ و شعور حاصل کیا تھا۔ اس نے ابدیت اور ابدی حقائق کو ترک کر کے تبدیلی کا دامن ختم لیا تھا۔ وہ حال کی منہلہ ہے۔

ابلیس کی اس نہیں، میں مسئلہ کو حل کرنے کی کوشش نہیں ستی بلکہ اس میں فکر و فیصلہ سے پیدا ہونے والے شعور کو سامنے لانے کا ارادہ

تھا۔ اسی لئے بغاوت کا یہ انداز اور بھی اہم ہو جاتا ہے جس میں قربانی کسی امید اور آس کے بغیر دی جائے۔ ایسی قربانی جو حضرت ابراہیمؑ نے حضرت اسمعیلؑ کی دی تھی۔ کسی امید اور آس کے بغیر۔

ابلیس نے جب آدم کو پھل چکھنے کی ترغیب دی ہوگی تو اس نے سوچا ہوگا کہ میں اس طرح آدم کو اس کے مقدر سے بلند کر دوں گا۔ وہ مقدّر جو اسے مشین بنا کر تبدیلی سے روک رہا ہے۔ وہ انسان کے حق میں فیصلہ کرتا ہے اور اچھوت سے ہر قسم کا جھوٹہ کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ وہ ایک فرد بن کر اپنی آزادی میں دوسروں کو شریک کر کے زبردست ذمہ داری قبول کر لیتا ہے اور انسان کو عقل و شعور و جرات و فکر دے کر خود مردود ہو جاتا ہے۔ — اور خدا نے کہا ”قرہشت سے نیچے اتر کیوں کہ تیری اتنی ہستی نہیں کہ بہشت میں شیخی مارا کرے“ اور آدم سے کہا ”کر نیچے اتر۔ تو زمین ہی میں زندگی بسر کرے گا اور اسی میں مرے گا۔“

۳

ہم اس زمین کے باسی ہیں۔ ہمیں یہیں رہنا اور یہیں مرنے ہیں۔ ہمیں ہمارا مقدر ہے۔ ہمیں انسان سے پیار ہے۔ ہمیں تبدیلی عزیز ہے۔ ہمیں اپنے شعور پر بھروسہ ہے اسی لئے ہم نے انصاف کا راستہ اختیار کر لیا ہے تاکہ ہم زمین کے ساتھ اپنے عقیدہ کو باقی رکھ سکیں۔ ہمارا خیال ہے کہ اس دنیا کے کوئی مادرائی معنی نہیں۔ لیکن اس دنیا میں ایک چیز ایسی ضرور ہے

جس کے معنی ہیں۔ اوردہ انسان ہے۔ انسان واحد ہستی ہے جو اپنی ذات سے بھی معنی کا مطالبہ کرتی ہے۔ یہ زمین اسی کی سچائی کی حامل ہے۔ ہمارے دور میں جہاں مشین نے انسان کی جگہ لے لی ہے اور انسان بے خداوند خدا نے مرکزی حیثیت دی تھی، اپنے زوال کے عروج پر پہنچ گیا ہے، انسان کو دوبارہ مرکز میں لاکھڑا کرنا ہمارا کام ہے۔ اس شور میں جہاں کان پڑی آواز سناٹی نہیں دیتی، جہاں ہم ایک دوسرے کی بات سمجھنے سے معذور ہیں۔ جہاں ہمارے پاس مترک معیار باقی نہیں رہے ہیں۔ جہاں عدم تحفظ کے احساس نے ساری زندگی کو بے معنی کر دیا ہے، ایک فرد کی حیثیت سے، ایک ادیب کی حیثیت سے ہمیں زندگی کے بے معنی پن کو سامنے لا کر اسے ایک نیا شور دینا ہے۔ زہر کا پیالہ اور ابلجس کا 'حشر' ہمارا مقدر ہے۔ لیکن یہ کون جانتا ہے کہ سقراط کے بغیر ہماری زندگی، ہماری تہذیب، ہمارا شور و فکر بے معنی ہے اور اہرمن کے بغیر بڑے داں کے بھی کوئی معنی نہیں۔ یہ نہیں پہلے شور و آگاہی کا لمحہ ہے۔ شور کی یہ روشنی اس کائنات کا من ہے۔ اس زمین اور اس زندگی کا جمال ہے اور یہی شور جاری نفع ہے۔

کان لگاؤ اے آسمان! اور میں بولوں گا

اور زمین میرے منہ کی بانیں سنے

میری تعلیم مینہ کی طرح برے گی

میری تقریر شبہ نام کی مانند ٹپکے گی

جیسے زم گھاس پر پھوار پڑتی ہے
اور سبزی پر جھڑیاں!

کتاب مقدس باب ۱

(۱۹۶۳ء)

نذیر احمد اور ہمالے تہذیبی رشتے

شاہیر کی 'یاد منانے' کے دو طریقے ہیں۔ ایک عام اور ایک خاص۔ یاد منانے کا عام طریقہ تو یہ ہے کہ لمبی چوڑی مغلیں آراستہ کی جائیں۔ دور دراز سے لوگوں کو بلوایا جائے۔ ہزاروں لاکھوں خرچ کئے جائیں۔ مرد اور عورتیں — عورتیں زیادہ مروجہ — اچھے اچھے کپڑے پہن کر بن سنور کر حلیہ یاد میں شریک ہوں۔ باتیں ہوں۔ ملاقاتیں ہوں۔ جلوہ آرائیاں ہوں اور موقع ہو تو چائے پانی سختہ تلے ہوئے بادام اور نمکین لپتے سے خاطر تواضع کی جائے اور اگر خدا نخواستہ بھٹ اس کی اجازت نہ دیتا ہو تو زری بزم آرائی میں بھی کیا مضائقہ ہے۔ 'محفل یاد و یوم' سے جب آپ گھروں کو لوٹیں تو آپ یہ محسوس کریں کہ جیسے کوئی امریکی فلم دیکھ کر رہے ہیں۔ آپ بھی خوش آپ کا خدا بھی خوش۔ یاد کی یاد خوشی کی خوشی۔ ایک پنشنر دو کالج۔ ہر سال

میٹر پول نامی ہوٹل میں یوم اقبال نامی تقریب اسی انداز، اسی سٹاٹ اور دھوم و حر کے سے منائی جاتی ہے۔

یاد منانے کا دوسرا طریقہ یہ ہے کہ شاہیر کے خیالات کو زمانہ حال کی روشنی میں دیکھا اور سمجھا جائے تاکہ سننے والے اپنی تہذیب، اپنے کلچر اور رفاقت سے واقف ہو سکیں۔ سنا ہے کہ اگلے دفتروں کے لوگ، جنہیں غالب نے کچھ نہ کچھ کہہ کر صاف کر دینے کی تلقین کی تھی، یوں ہی کرتے تھے۔ لیکن ان دو طریقوں کے علاوہ 'یوم منانے' کے اور بھی کئی طریقے ہیں۔ مثالوں کے ضخیم نمبر شائع کئے جائیں۔ جیسے پطرس نمبر، منٹو نمبر، جوش نمبر اور اب مستقبل قریب میں حفیظ نمبر۔ یہ محفل، ذرا سخن آرائی، دس بارہ روپے خرچ کیجئے اور فٹ پاتھ کے کسی کتب فردش سے 'یاد نمبر' خرید لیجئے۔ ادب نوازی کی ادب نوازی، سجاوٹ کی سجاوٹ۔ یہاں بھی دیکھئے کہ ایک پتھر اور دو کاج۔ آم کے آم اور ٹھیلوں کے دام۔ جو لوگ خاص نمبر کا اہتمام نہیں کر سکتے، اس لئے کہ وہ شہر کے بعد شاہیر بنے ہیں، تو انہوں نے ایک اور راستہ نکال لیا ہے۔ یعنی ہر مسئلہ پر جلدی جلدی اور بار بار بیان دینے جائیں اور جلی سرخیوں سے روزنامہ جنگ، انتخاب امہ سریت میں شائع کرائے جائیں۔ اگر انگریزی اخباروں سے دوستی ہے تو بین الاقوامی شہرت معزت میں ملتی ہے۔ یہاں 'شاہیر جلدی' قوم سے نکل کر اقوام متحدہ تک جا پہنچتے ہیں۔ جو یہ بھی نہ کر سکے تو اپنا یوم خود اس طرح منا سکتا ہے کہ کسی بھونڈے سے مومنوع پرانہی اخباروں میں

خط لکھے مثلاً ایک صاحب نے ایک ڈیڑھ کالمی خط میں یہ لکھا کہ صاحب دس
 کاپشننگ غلاؤں میں پرواز کر رہا ہے اور اب وہ دن دور نہیں جب ہم
 فوری سواریوں پر سوار دیدار الٹی سے مشرف ہوں گے۔ پہلے یہ کام کوہ طور پر
 ہوتا تھا اب دوس میں ہوتا ہے۔ اطلاعات منظر ہیں کہ امریکہ میں بھی اس کا
 امکان پیدا ہو چلا ہے۔ اس خط کے چھپتے ہی مخالفت اور حمایت میں خط آنے
 لگے اور اس طرح دو مہینے کے اندر اندر خط نویس صاحب کا یوم من گیا۔ ایسے
 ہمدی نکلے نہ سٹکری اور رنگ چوکھا آئے۔ جب سے تہذیبی اقدار زیر و
 زبر ہوئی ہیں اور خیال اور فکر کی موت واقع ہوئی ہے تنکے سٹا آب پر تیر
 رہے ہیں اور سونا اور دوسری بھاری چیزیں ہماری نظروں سے اوجھل ہو کر
 تہر میں بیٹھ گئی ہیں۔ جنرل ظاہر دار بیگ کی فتح اور مولوی صدر الاسلام کی
 شکست۔ یہ شکست و فتح ہماری ایک ہزار سالہ تہذیب کا المیہ ہے جسے ہم
 بہت جلد آنے والے طوفان نوح کے ذریعہ سمجھ سکیں گے اس وقت پہاڑ
 اور درخت تو سب ڈوب جائیں گے لیکن کشتی کہیں نظر نہ آئے گی۔

یوم نذیر احمد مانتے وقت میرے ذہن میں کچھ اسی قسم کے خیالات
 پیدا ہو رہے ہیں اور میں خود سے یہ سوال پوچھ رہا ہوں کہ آخر نذیر احمد
 نے ہماری جدید نسلوں کو کیا دیا ہے۔ ان کا تہذیبی اعتبار سے کیا نقطہ نظر
 تھا اور کیا وہ نقطہ نظر آنے والے طوفان نوح کو روکنے میں ہماری مدد
 کر سکتا ہے؟

اس بات کو سمجھنے کے لئے ہمیں سو سال پہلے تاریخ کی گرد آلود صفحہ

میں جھانکتا ہو گا۔ یہاں ہمیں ایک نورانی چہرہ، جس کی داڑھی گھنی اور لمبی ہے اور جس کا سینہ چوڑا ہے، نظر آ رہا ہے۔ یہ سرسید احمد خاں ہیں جن کے ارد گرد مائی، شہتی، 'نذہا احمد'، 'محسن الملک'، 'فقار الملک' اور دوسرے شاہزج ہیں۔ سب کے سب قوم کے دیوانے، 'خلوص' کے بندے، ایک 'دمن'، ایک 'گن' ہر دم مسلط کہ کس طرح قوم کو زوال و پستی سے عروج و کمال تک پہنچایا جائے۔ کوئی تعلیم کی طرف متوجہ ہے۔ کوئی ادب میں رنگ برنگے پھول کھلا رہا ہے اور کوئی مذہب کی اصلاح و تہذیب میں مصروف ہے۔ سب کا نقطہ نظر یہ ہے کہ مسلمان پھر سے آگے بڑھیں اور ان غفلتوں کو چھو لیں جن سے تاریخ کے صفحات جگ جگ مگ مگ کر رہے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد سرسید احمد خاں اس نتیجے پر پہنچے کہ مسلمانوں کے زوال کا سبب یہ ہے کہ وہ اسلام سے دور ہو گئے ہیں۔ اسلام کے اصول قوموں کے عروج و زوال کے ازلی وابدی قانون اور اصولوں کا مجموعہ ہیں۔ انگریزوں کی ترقی بھی دراصل انہی قوانین اور اصولوں پر چلنے کے سبب سے ہوئی ہے۔ اس سے سرسید نے یہ نتیجہ نکالا کہ اب ترقی کی یہی صورت ہے کہ انگریزوں سے دوبارہ علم و حکمت حاصل کریں جس طرح کسی زمانے میں مغربی اقوام نے مسلمانوں سے حاصل کئے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ مغربی اقوام نے عربوں سے اسے حاصل کیا اور پھر ترقی دے کر تباہ کیا کہ خود مسلمان اسے پہچاننے سے قاصر ہو گئے۔ چنانچہ سرسید نے اپنی تحریک کو وہ بنیادوں پر قائم کیا۔ ایک کا تعلق تدریجوں سے تھا اور دوسری کا عمل ضرورتوں سے۔ موزانہ کر کے تعلیمی منصوبہ اور

معاشرتی اصلاح کا پروگرام پیدا ہوا اور ازل الذکر سے قرآن کی تفسیر جدید وجود میں آئی۔ سرسید کی تفسیر کا سب سے پہلا اصول 'مقل' ہے اسی مقل سے 'افادہ' کا اصول برآمد ہوتا ہے۔ ان کے نزدیک اسلام کا ہر عقیدہ عقل کے مطابق ہے۔ چنانچہ ذات باری کے اثبات سے لے کر حشر و نشر تک وہ سارے مسائل کو اسی میزانِ عقل پر توڑتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ مذہب کی جو بات عقل پر پوری نہ اترے وہ رو کر دینے کے قابل ہے۔ خدا ان کے نزدیک حلتِ اولیٰ ہے۔ ملانگہ انسان اور کائنات کی وہ باطنی قوتیں ہیں جنہیں خدا نے انسان کے تابع بنایا ہے۔ یہی اصول جب اخلاق و آداب پر عائد ہوئے تو یہاں بھی یہ بات ٹھہری کہ معاشرہ کے وہ تمام رسوم و رواج جو عقل کی کسوٹی پر پورے نہ اتریں بیکارِ عقل ہیں۔ حاکمی نے اسی نقطہ نظر کو ادب پر متبیین کیا اور یہ نظریہ بنایا کہ ادب و شاعری سے انفرادی و اجتماعی طور پر انسانوں کو فائدہ پہنچایا جیتے۔ بہترین ادب بھی وہی ہے جو عقل کے مطابق ہو۔ مفید ہو۔ اس طرح انگریزی تعلیم حاصل کرنا ترقی کا پہلا ذریعہ ٹھہرا۔ اس کے دو فائدے تھے انگریزی تعلیم یافتہ مسلمان سرکاری ملازمین حاصل کر سکیں گے اور دوسرے یہ کہ مسلمان سائنس سیکھ سکیں گے۔ سرسید نے کہا کہ علی گڑھ مدرسہ کے قیام کا مطلب ہے ایک ہاتھ میں قرآن دوسرے پر سائنس اور سر پہ لادالائش کا تاج ہے اسی عقل و افادہ کے فلسفہ کے مطابق شادی بیاہ کی رسوم فضول ٹھہریں۔ ان سے کوئی فائدہ نہیں۔ تیمار منانا فضول بات ہے۔ عید پر سونیاں نہیں بننی چاہئیں۔ شبِ برات کا حلقا

غیر اسلامی ہے۔ دھوکہ کی عقلی تعلیم یہ ہے کہ ہم کی صفائی رہتی ہے۔ روزہ سے آدمی کی صحت اچھی رہتی ہے۔ نماز تنظیم پیدا کرتی ہے اور آپس کے میل جول کا ذریعہ ہے۔ کوٹ تپلون پہننا اسلامی طریقہ ہے۔ چھری کلٹے سے کھانا اسلامی ہے۔ گردن مروڑی مرغی اسلام کی رو سے جائز ہے۔

ان سب خیالات کا اثر یہ ہوا کہ پاکستان کے وجود میں آنے کے بعد جب ساری معاشرتی و تہذیبی تبدیلیاں ٹھٹھوٹ کر ڈھیر ہو گئیں ہم کھلے بندوں انگریزی تہذیب کی نقل کرنے میں فخر محسوس کرنے لگے۔ اپنی تہذیب کو حقارت کی نظر سے دیکھ کر اس سے اپنے سارے رشتے کاٹنے میں لگ گئے۔ پانٹری جماعت سے لے کر یونیورسٹی تک بچوں کو صرف انگریزی تعلیم دلوانے لگے اور اس طرح 'افادہ' نے سارے قومی تصور کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا۔ یہ تبدیلیاں ہم گزشتہ سولہ سال سے اپنے چاروں طرف دیکھ رہے ہیں قومی تصورات سے الگ ہو کر ہم نے قوم کے تصور کو دھڑلا دیا اور یکہ جہتی کی منزل ہم سے بہت دور ہو گئی۔ تو میں صرف عقل و افادہ سے نہیں بنتیں۔ اس کے لئے اپنے فاضی سے پورے رشتے، اپنی تہذیب اور اس کی افکار سے گہری وابستگی کی ضرورت ہوتی ہے۔ پاکستان کا بنیادی مسئلہ یہی ہے کہ یہی ہمارا المیہ ہے۔

شیخ مرحوم کا قول اب مجھے یاد آتا ہے

دل بدل جائیں گے تعلیم بدل جائے گی

اسی دور میں ہمیں اگرا آبادی کی آواز سنائی دیتی ہے۔ ان کا دل

ایک مصلح کا ہے جو غلط راستوں پر ٹوک رہا ہے اور ان کی انتہا پسندی میں اعتدال کا خمیر اٹھا رہا ہے۔ سرسید سے ان کا اختلاف اصولی تھا۔ سرسید شوقِ اصلاح میں نئی تہذیب کے برے پہلوؤں کو نظر انداز کر رہے تھے مگر اکبر اس پہلو کو بھی دیکھ رہے تھے اور دتھو سکندری کی طرح اپنا ماتو ہٹا کر آنے والے خطرہ سے آگاہ کر رہے تھے۔ سرسید انگریزی حکومت کو نعمت سمجھ رہے ہیں۔ اکبر اس کو ہر طرح کی غلامی کی بیڑیاں کہتے ہیں۔ سرسید تعلیم کو روشنی پیدا کرنے کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اکبر اسے بے مفید لگی کا ایک ذریعہ جانتے ہیں۔ وہ دیکھتے ہیں کہ نئی تعلیم حاصل کئے ہوئے مرد اور عورت انگریز بننا اپنا فرض سمجھتے ہیں اور اس طرح اندھی تقلید میں حد درجہ مضحک ہونے لگے ہیں۔ اسی لئے وہ ہنستے ہوئے فلسفی بن گئے۔

پردہ کا مخالف جو سنابول اٹھیں بیگم

اللہ کی بار اس پہ، علی گڑھ کے حوالے

تھے شریعت کے دن یاروں کے آگے اب تو لے اکبر
کبھی سوڈا، کبھی لیمنڈ، کبھی دہسکی، کبھی ٹی ہے

افسوس کہ فرعون کو کالج کی نہ سوچی

بول قتل سے لڑکوں کے وہ بدنام نہ ہوتا

سرسید اور اکبر دونوں کے درمیانی واسطے پرڈپٹی نذیر احمد نظر آتے

ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد سرسید احمد خاں کے ساتھی تھے مگر چند بنیادی امور میں ان سے سخت اختلاف رکھتے تھے۔ وہ بھی شیعہ اور حاکمی کی طرح قوم پرست تھے

اور قوم کی ترقی کے خواہاں مگر ساتھ ساتھ وہ مسلمانوں پر انگریزی معاشرت کے
 حادی آجانے کے مخالف تھے۔ مرسید چاہتے تھے کہ مسلمان ہر معاملہ میں بدل
 جائیں۔ نذیر احمد چاہتے تھے کہ مسلمان مسلمان ہی رہیں مگر انگریزوں کی تہذیب
 سے ضرورت کے مطابق فائدہ ضرور اٹھائیں۔ ان کا خیال تھا اور یہ صحیح خیال
 تھا کہ انگریز مسلمانوں کو مسلمان دیکھ کر زیادہ متاثر ہوں گے نہ کہ اپنا نقال دیکھ
 کر۔ یہی بنیادی خیال نذیر احمد کی ہر تحریر میں نظر آتا ہے۔ جاں نثار
 ابن الوقت سے کہتا ہے۔

ہر چیز میں سے سبلی معلوم ہوتی ہے۔ بے جوڑ چیزیں مجھ کو
 تو بری معلوم ہوتی ہیں۔ نقل کیجئے تو پوری پوری کیجئے
 ورنہ دونوں جگہ ہنسی ہوگی۔ آگے آپ کو اختیار ہے۔

(ابن الوقت)

اسی اعتدال، توازن اور اپنے کچھر کی حفاظت کے نظریہ نے ان کے ناولوں
 میں زندگی کی مدح چھوٹکادی ہے۔ ابن الوقت کی جب سٹر شاپ سے
 کشیدگی بڑھتی ہے اور زندگی عذاب ہو جاتی ہے تو صدر الاسلام صاحب
 ہی ان کی مدد کو آتے ہیں۔ صدر الاسلام مسلمان قوم کے نمائندے ہیں۔ تعلیم
 یافتہ، وسیع الحیال اور اس کے باوجود اپنی تہذیب سے پورے طور پر وابستہ۔
 یہی وجہ ہے کہ سب ان کی عزت کرتے ہیں۔ اپنے بھی اور پرانے بھی۔ ابن الوقت
 کے کردار میں وہ ساری خوبیاں ہیں جو مرسید کی تعلیم کا نتیجہ ہو سکتی ہیں اور اس
 کے کردار کی اصلاح اپنی تہذیب کے مکمل و مثالی نمائندے صدر اسلام کرتے ہیں۔

نذیر احمد کا بھی نقطہ نظر ہے کہ آدمی اپنی تہذیب سے وابستہ رہے ورنہ وہ ابن الوقت بن جائے گا۔ یہی بنیادی خیال تو بہ انصوح، 'مراۃ العروس'، 'نساء'، 'مبتلا' اور 'آن' کے دوسرے ناولوں میں ملتا ہے۔ نذیر احمد کا مقصد یہ ہے کہ مسلمان معاشرہ میں اصلاح کی جائے اور اصلاح کی نوعیت یہ ہو کہ معاشرہ ظاہر و باہر یکساں ابن الوقت نہ بنے بلکہ اپنی تہذیب، اپنی اقدار پر فخر کرتے ہوئے جدید علوم کا اکتساب کرے۔ اس اعتبار سے نذیر احمد کا نقطہ نظر سب سے زیادہ اہم نظر آتا ہے۔

سر سید تحریک نے ہمیں اپنی روایت سے بہت دھڑکایا ہے اور آج ہم دیکھتے ہیں کہ ہمیں اپنا مذہب، اپنی روایت ایک مذاق معلوم ہونے لگے ہیں۔ انگریزی خیالات اور فیشن کی نقل اور صرف نقل ہمارا شیوہ ہے۔ جو خیال یا جو شے ہماری اپنی تہذیب کی کوکھ سے جنم نہ لے وہ ہمیں مضحک تو غرور نہا سکتی ہے آگے نہیں بڑھا سکتی۔ پاکستان کے وجود میں آنے کے بعد سے جو تبدیلیاں ہماری قوم میں آئی ہیں، جس طرح ہم اندھا دھند پیر دی مغربی میں دیوانے ہو رہے ہیں۔ جس طرح ہم اپنی تاریخ کو بھلا رہے ہیں۔ جس طرح ہم اپنے کلچر اور تہذیبی رشتوں کا مذاق اڑا رہے ہیں نتیجہ کے طور پر ہم ہر روز جب سورج نکلتا ہے گہرے تضاد کا شکار ہو رہے ہیں اور نئے نئے بحران ہمارے مقدس ملکہ جا رہے ہیں۔ ہم اندر سے اتنے ٹوٹا رہے ہیں کہ ہم میں نئے خیالات کو اپنے طور پر جذب کرنے کی قوت بھی نہیں رہی ہے۔ ہم اپنی تہذیب اور تاریخ سے غافل، بغیر آدرش، بغیر کسی منزل تیز ہوا کے طوفانی

تھیٹروں سے ڈول رہے ہیں اور کراچی کے برساتی پانی کی طرح سارا معاشرہ
 سڑکوں کو کاٹنے، راستوں کو خراب کرنے، عفونت اور گندگی پھیلنے کا کام
 کر رہا ہے۔ جب راستہ باقی نہیں رہے گا تو شرسپند قوتیں اور خریبی عناصر
 خود بخود سراٹھائیں گے۔ اچھی چیز بڑی بن جائے گی اور مثبت پہلو منفی نظر
 آنے لگیں گے۔ خود سوچئے کہ اس طرح ہم کہاں جائیں گے۔ ہماری منزل
 کیا ہوگی۔ ہمارا آدرش، ہمارا مقصد حیات کیا ہو گا۔ بس یہی ناکہ برساتی
 پانی کی طرح سڑکوں کو کاٹنا اور راہوں کو مسدود کرنا اور بھگداز ساری قوم
 آج اسی کام میں لگی ہوئی ہے۔ ہماری تنگ نظریوں، ہمارے تعصب، ہماری
 عصبیت، ہمیں کن کن ذلتوں سے بھگتا رہی ہیں کرے گی۔ ظاہر دار بیگ اور
 ابن الوقت ساسے معاشرے پر چھائے ہوئے ہیں اور سکھاپن کی تصویر
 اصغری بیگ منہ چھائے، پلوئے کو نے میں کھڑی رو رہی ہے۔ نئی تہذیبیں
 نماز کو اسٹک بیٹھک کہہ رہی ہیں اور خوش ہیں۔ نہ اب نصوص ہے کہ اصل
 کا بیڑا اٹھائے نہ اب صدرا لاسلام ہیں کہ ابن الوقت کی مدد کریں۔ یوم
 نذیر احمد مناکرا آج شام ہم نے ایک ایسا موقع فراہم کیا ہے کہ ہم پھر اپنے
 دلوں کو ٹولیں اور محسوس کریں کہ اپنی روایت، اپنی تاریخ، اپنی تہذیب
 اور اپنے مذہب سے ہمارا کیا رشتہ ہے امد آج جب ہم اپنے گمراہوں کو
 لوٹیں تو ایسے ذجائیں جیسے کوئی لہر کی فلم دیکھ کر جاتے ہیں۔ ہمارا مستقبل،
 ہماری تہذیب، ہمارا وقار اسی موقع سے وابستہ ہے۔

حضور عرض کروں میں جو ناگوار نہ ہو وہ یہ کہ موت ہی بہتر ہے جب وقار نہ ہو

ادب و ادب کا ایک سال

پندرہ منٹ کے مقررہ وقت میں اس قسم کے مضمون لکھنے کا بہترین طریقہ تو یہ تھا کہ میں گراف اور چارٹوں کے ذریعہ ادب کی رفتار ترقی کو واضح کرتا اور یہ گراف اور چارٹ نمائش کے لئے اس ہال کے کونے میں رکھ دیئے جاتے اور سائے حلقہ میں قطار باندھ کر کھڑے ہو جاتے اور ان چارٹوں اور گراف کے اندر کس کے ذریعہ ادب کی ترقی و تشریف کو ایک نظر میں سمجھ لیتے لیکن یہاں شکل یہ آٹری ہے کہ مجھے صحت غفلتوں کے ذریعہ ادب کی عظیم الشان ترقی اور ادیبوں کے سال بھر کے مہتمم باشندگان کا ناموں پر روشنی ڈالنی ہے۔ تاکہ ہم اس ترقی سے متاثر ہو کر اپنے ہی میں خوش ہو لیں اور سمجھ لیں کہ ہمارا ادب ہر جہتی ترقی کر رہا ہے اور اب وہ دن دور نہیں کہ ادب کا بازار بازار مصر میں جاتے گا اور اس میں گاہکوں کی وہ بھیڑ بھاڑ ہوگی کہ کھوسے سے کھوا

چھلے گا اور شمالی سروں سروں جائے گی۔ یہ سوج کر جب میں آگے چھا تو میر صاحب نے حسب معمول میرا راستہ روک لیا اور کہنے لگے کہ جیل صاحب میرا ایک شعر سننے جاؤ۔ میر جیسا شاعر اور مجھے شرمناکے۔ نغمت کا غبار میرے دماغ میں بھر گیا اور میں وہیں رُک گیا۔ میر نے کہا: "میاں! آج کل رنیتہ کو کیا ہو گیا ہے۔ لوگ سچی باتیں کیوں نہیں کرتے۔ یہ معلومت ادیبوں اور شاعروں میں کیوں پیدا ہو گئی ہے۔ ان آزاد مندوں کو کیا ہو گیا ہے کہ اب یہ خود سے بھی ترجیح نہیں دیتے؟ میں میر کا نہ بگ رہا تھا اور وہ کہے جا رہے تھے کہ "دیکھو میرے زمانے میں تو حالات اس سے بھی ابتر تھے۔ شہنشاہیان ختم ہو رہی تھیں۔ تہذیب دم توڑ رہی تھی مگر ادیب اپنے زمانے میں اس طرح زندہ تھے، اپنے احساسات، تجربات و خیالات کا ایسا سچا اظہار کرتے تھے کہ ان کی آواز سامنے معاشرہ کے دل و دماغ میں اتر جاتی تھی۔ ادب تو سچائی کے اظہار کا نام ہے۔ جھوٹ سے تو اسے خدا واسطے کا پیر ہے۔ میں نے تو مظاہر کے لوندے بگ کا ذکر اپنی شاعری میں کر دیا تھا۔ پھر تمہاری نسل کے لوگ جھوٹ بول کر رنیتہ کو کیوں خواب کر رہے ہیں؟" میر نے کہا: "ہمیں میری باتوں سے تکلیف تو ضرور پہنچ رہی ہو گی مگر یہ جان رکھو کہ ادیب کی سچائی ہی سے معاشرہ کا گھوڑا دم ہلاتا ہے۔ جب ادیب ہی تجھ بولنا چھوڑ دے تو معاشرہ کا گھوڑا بھی سست اور کاہلی ہو کر دم ہلانا بند کر دے گا۔ ادیب ریاست یا انسانیت کو صرف خوشنما اور کھوکھلے لفظوں سے نہیں ہلاتا بلکہ اس سے اپنی محبت کا ثبوت کبھی نرمی سے دیتا ہے اور کبھی

شدید ترین درشتی ہے۔ اگر کسی ملک کے ادیب درشتی، گرمی اور اخلاقیات کی قوت سے محروم ہو جائیں تو ریاست اور انسانیت بھی ان کی محبت سے محروم ہو جاتی ہے۔ اسی لئے ادیب کو ہمیشہ اپنے آپ سے، اپنی قوم سے اور پوری انسانیت سے سختی کے ساتھ صبر بولنا چاہئے۔ تم ذرا ایمان سے متاثر ہو کر کیا تم لوگ اب بھی ایسا کر رہے ہو؟ مجھے کھانا سادہ دیکھ کر میرا صبر نے شعر سننے کا ارادہ ملتوئی کر دیا اور میرے اصرار کے باوجود ایک لمحہ نہ ہٹا۔

میں یہ سب کچھ سن کر گہری سوج میں پڑ گیا۔ مجھے اس درشتی اور تنگی میں لذت آنے لگی اور میں انہی خیالات کی روشنی میں اپنے ادب کا جائزہ لیے گا اور میں نے محسوس کیا کہ ہم سب مصلحت کے بندے ہو گئے ہیں۔ ادب ہمارے لئے مرخاب کا پر بن گیا ہے جس سے ہم عوام الناس پر رعب ڈالتے ہیں اور ادب کی ڈی یوکس کار میں بیٹھ کر ٹراں سے گزر جاتے ہیں اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ

مند ہے حق و عشق کا بازار آج کل

لگتا نہیں ہے دل کا خریدار آج کل

مجھے یہ کہتے ہوئے کچھ شرم محسوس نہیں ہو رہی ہے کہ ادب کا بازار ساڑھے سال مند رہا۔ لیکن بازار مند ہونے کے باوجود سامنے ادیبوں کو یہ احساس شدت سے ہوتا رہا کہ اب انہیں نئے طرز احساس کی ضرورت ہے۔ اب انہیں نئے راستوں پر پہنچنے اور نئے ذہنی رویوں کو تشکیل

دینے کی ضرورت ہے۔ اسی لئے ہم دیکھتے ہیں کہ اردو ادب کے نئے ادب پرانے لکھنے والوں نے ادب کی موجودہ بے کیفی کا انکار کرنے کی شوریٰ کوشش کی۔ یہ بات وہ سہی ہے کہ اب تک ان کوششوں کا حاصل صرف یہ رہا ہے کہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ کوششیں ہو رہی ہیں اور بس۔ لیکن ان کوششوں سے ایک ایسی زمین ضرور نمودار ہو رہی ہے کہ کچھ یوں لگتا ہے کہ اردو ادب نہی ٹوٹے پھوٹے تجربوں اور ادھر سے احساسات سے گزر کر کوئی نئی شکل بنا سکے گا۔ یہ احساس ہم سب کو ہے کہ معاشرہ اندر سے کموکھلا ہو چکا ہے۔ ادب کے پاس بھی احساس کی کوئی نئی پاک طرز فکر کا کوئی نیا انداز ایسا نہیں ہے جس پر اچھے اور پچھے ادب کی بنیاد رکھی جاسکے۔ اسی لئے اس دور میں یہی غنیمت ہے کہ ادیبوں کے اندر ایک اضطراب، ایک بے چینی، کچھ کرنے کی خواہش نظر آتی ہے۔ وہ اپنے اندر کے کموکھلے پن سے بیزار ہیں اور سوچتے نظر آتے ہیں کہ وہ کیا کریں۔ کہہ مر جائیں۔ ان کا نیا میڈیم کیا ہوا اور وہ کن سانچوں میں اپنے طرز احساس کو ڈھالیں۔ اسی لئے ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ سائے سال ادیب تھوڑی دور ہر راہرو کے ساتھ چلتے رہے لیکن ابھی ماہر کو پہچاننے اور شناخت کرنے کی صلاحیت ان میں پیدا نہ ہو سکی۔ کچھ لوگ اسلام کی طرف بڑھے۔ کچھ نے فرانسیسی ادب سے اپنا رشتہ نامطمع استوار کیا۔ کچھ ایسے بھی تھے جو تصوف کی طرف جاتے نظر آئے اور یہ ساری کوششیں ایسی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نئی تاویلات سے نئی فکر کو بروئے کار لانا چاہتے ہیں۔ جب راستہ صاف نظر نہ آ رہا ہو تو یہ

ہمیشہ ہوتا ہے کہ غما کو پُر کرنے کے لئے کوڑا کرکٹ بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی لئے ہمیں ادب میں کوڑے کرکٹ کے انبار کے انبار نظر آتے ہیں اس سلسلے میں سب سے زیادہ تکلیف دہ بات یہ ہے کہ پُرانے لکھنے والوں نے بھی کوڑے کرکٹ کے اس انبار میں اضافہ کیا ہے اور اکثر یوں لگتا ہے کہ ان لوگوں کے پاس اب کہنے کے لئے کچھ نہیں رہا ہے۔ مرن اپنی ساکھ اور اپنا مقام باقی رکھنے کے لئے یہ بے دلی سے ادب کے دامن کو آخور سے بھر رہے ہیں۔ نئے لکھنے والوں میں ایک نئی قوت اور نئی لہک کا احساس ضرور ہوتا ہے اور اس سے حوصلہ بھی بندھتا ہے لیکن ان کے ہاں مطالعہ کا فقدان اور فنی سچو ٹرپن ان کی قوت کو ڈھائے دے رہا ہے۔ بہر حال معاشرہ کے بحران کی طرح ادب بھی بحران کا شکار ضرور ہے۔ لیکن یہ بحران یونہی نہیں گزر گیا بلکہ ہم نے شعوری طور پر اسے سمجھا، پرکھا اور اسے دور کرنے اور نئے طرز احساس کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لئے سندھ کے ادبی رجحانات میں ہمیں یہ بات نمایاں طور پر محسوس ہوتی ہے کہ لکھنے والوں نے برسوں بعد اب پھر سنجیدگی سے ادب کی طرف رجوع کیا ہے۔ اس کے لئے سارے ادیب از سر نو خود کو مرتب کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ بات بذات خود بہت صحت مند ہے اور جسے دیکھ کر توقع کی جاسکتی ہے کہ جلد ادیب کے ہاتھ وہ سچا موتی لگ جائے گا جس سے قوموں کی قیمت بدل جاتی ہے۔

اسی ضرور فکر اور ذہنی بحران اور جستجو کا نتیجہ ہے کہ نئی نسل اور اس

کے مسائل پر ہر طرف سے آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ نئی نسل کے سلسلے میں وہ لوگ بھی شامل ہیں جو عمر کے اعتبار سے نئے نہیں رہے اور وہ لوگ بھی جو عمر اور قوت کے اعتبار سے نئے ہیں۔ یہاں ان مختلف ردیوں کا ذکر بے عمل نہ ہو گا۔ جو نئے مسائل کے سلسلے میں سامنے آئے ہیں۔

ایک ردیہ توجہ ہے کہ ہم دوسری جنگ عظیم کے بعد پرانے چڑھنے والی نسل ہیں۔ ہم ایٹم بم کی تباہ کاریوں کا تاشا دیکھ چکے ہیں۔ انسانیت کی اقدار ہمارے لئے قابل یقین نہیں رہیں۔ اب ہم ایک ایسی دنیا میں ہیں جس کا خدا مر چکا ہے اور انسان اپنی انسانیت سے محروم ہو چکا ہے۔ اسی لئے ہم اپنی تقدیر مرگ کو پورا کر رہے ہیں۔ اور تقدیر مرگ کا منظر ہماری تخلیقات میں بھوتوں، پریوں، 'منزیتوں'، اڑتوں اور وغیرہ کے ذکر سے ہوتا ہے۔ اس ردیہ کے ملبردار اپنی شاعری اور اپنے مضامین میں انگریز 'ینگ مین' کی نسل کے خیالات سے بھی متاثر ہو رہے ہیں اور فرانس کے ادب سے سادتر اور اس کی نسل کے لوگوں سے بھی متاثر ہو رہے ہیں۔ اس ردیہ کے ملبردار زیادہ تر شاعر اور مضمون نگار ہیں۔

دوسرا ردیہ یہ ہے کہ ہم اسپوشنگ کے دور میں داخل ہو چکے ہیں۔ ہمت مردانہ چاند پر کند ڈال رہی ہے۔ انسانیت کی نعمات ہماری توجہ کا انتظار کر رہی ہیں، لیکن سائنسی ترقی کے اس دور میں یہ المیہ بھی ساتھ ساتھ واقع ہو گیا ہے کہ سائنس، اس کی اقدار اور لطایف تو آگے نکل گئے ہیں لیکن خود ذہن انسانی پیچھے رہ گیا ہے۔ اسی لئے ہمیں شعور کو سائنس کی

ترقی کی سطح پر لانا چاہیے اور اس رویہ کے علمبرداروں کا یہ ایمان ہے کہ ادیب شاعر و فنکار ہی صرف اس کام کو انجام دے سکتے ہیں۔

فیصل رویہ یہ ہے اور اس میں جان بھی زیادہ ہے کہ صرف مادی ترقی سے انسان بیزار ہو چکا ہے۔ اس کے اعصاب اب تھک گئے ہیں۔ اب روحانی ترقی کی شدت سے ضرورت محسوس ہو رہی ہے۔ اس لئے اب اس کے سامنے صرف دو راستے رہ جاتے ہیں۔ یا تو وہ مذہب کی طرف پھر سے رجوع کرے اور اس میں اپنے کھوئے ہوئے سکے تلاش کرے یا پھر وہ کلچر کو ایک نیا مفہوم دے کہ اور اس میں مادی و روحانی تقاضے شامل کر کے اپنے مزاج کو اسی کے زیر سایہ پر دان چڑھائے۔ اس رویہ کے ماننے والوں کا خیال ہے کہ جب انسانی معاشرہ صحت مند نہیں رہتا۔ جب اس کے تناسب میں فرق آجاتا ہے اور معاشرتی ہم آہنگی کھیر جاتی ہے تو ایسے میں ہم مذاقی عام ہو جاتی ہے۔ بیزاری، کند ذہنی، خوف اور تنگ نظری کا عنصر معاشرہ کے رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے اور معاشرہ کے سارے مربوط رشتے کھیر کر اپنے معنی کھولے لگتے ہیں۔ یہی وہ منزل ہوتی ہے جب تہذیب کے مسائل پر غور کرنے اور نئی اقدار کی تلاش و تشکیل کی ضرورت پڑتی ہے یہی وہ وقت ہوتا ہے جب یہ سوچنے کی ضرورت بھی پڑتی ہے کہ تہذیب اور اس کے عوامل کیا ہیں؟ یہ کیسے بنتے اور بگڑتے ہیں اور وہ کون سے عناصر ہیں جن کے ذریعہ ہم اس بحران پر غالب آکر معاشرہ، فرد، انسان و کائنات کے مسائل کو اپنی روحانی و مادی ضرورت کے مطابق نئی شکل دے سکتے ہیں ہم

اس وقت تہذیب کے اسی بھران سے گزر رہے ہیں۔ پرانی اقتدار بے معنی ہو چکی
 ہیں۔ تخلیقی سرگرمیاں اسی نئے ماندھی پڑ گئی ہیں۔ عمل بے راہ اور فکر معدوم
 ہے اور ظاہر ہے کہ ہم بہت عرصے تک اسی روتیوں میں اس طرح نہیں رہ سکتے۔
 اسی نئے ہماری نسل کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش کی مادی
 و ذہنی زندگی کا جائزہ لے کر اپنے رویوں پر باز مہر نوخیز کرے۔ اس تامل کے
 ذیل میں مروجہ عقائد و افکار اندھی تقلید اور روایتی جذبات پرستی سب
 کچھ آجاتے ہیں۔ ماضی ادا اُس کی روایت کے تسلسل کا مسئلہ بھی اسی ذیل
 میں آجاتا ہے۔ اس رویہ کے ملبرداروں کا خیال ہے کہ خاص طور پر ہماری
 ذہنی پستی کا سبب یہ ہے کہ ہماری تہذیب کے پاس اب کوئی نیا فکر و فلسفہ
 باقی نہیں رہا۔ اقبال کے بعد سے تو یہ سلسلہ بالکل بند ہے۔ یہ لوگ اس
 بات پر زور دیتے ہیں کہ کسی مملکت کے لئے یہ بات کس درجہ خطرناک ہے
 کہ اس کے ہاں فکر کی کوئی اہمیت باقی نہ رہے اور مفکرین کی پیدائش کا سلسلہ
 بند ہو جائے۔ فکر کا یہ تسلسل ہر معاشرہ کی بقا کے لئے بنیادی اہمیت رکھتا
 ہے۔ فکر کا یہ تسلسل اجتماعی طور پر خود بخود وجود میں نہیں آجاتا بلکہ ان افراد
 کا مہر ہون منت ہے جو بحیثیت مجموعی سامے معاشرہ کو ترقی دینے کے مسائل
 پر غور کرتے ہیں۔ اسی لئے ان کا یہ خیال ہے کہ ہماری نسل کے ادیبوں کو
 دُہرا کام کرنا ہے۔ یعنی فلسفی کا بھی ادا دیب کا بھی۔ یہ لوگ لفظ ”کلچر“ کے
 ذیل میں ان سب باتوں کو بیان کرتے ہیں۔

اسی رویہ سے ملتا جلتا ایک اور رویہ بھی نظر آتا ہے اس رویہ کے

علمبرداروں کا خیال یہ ہے کہ ہر قوم اپنے حال پر اپنے رد عمل کا اظہار مخصوص طریقے پر کرتی ہے اور یہ مخصوص طریقہ اس کے ماضی اور تہذیب کے تسلسل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ہمیں اس سلسلہ میں یہ دیکھنا ہے کہ ہماری قوم یا ملت نے اپنی تاریخ کے مختلف ادوار اور نازک لمحات میں کیا رد عمل ظاہر کیا اور کس طرح ظاہر کیا۔ مثلاً ہم یہ دیکھیں کہ جنگ بدار کر بلا، ۱۸۵۷ء اور ۱۹۴۷ء میں ہماری ملت یا قوم نے کس طرح کے رد عمل کا اظہار کیا۔ ظاہر ہے کہ نئے حالات میں ہمارا رد عمل اسی تسلسل کے تعلق سے اپنا اظہار کرے گا۔ ان چاروں رد عملوں کے ذیل میں وہ سارے ادیب آجاتے ہیں جو مرثیہ لکھنے کے علاوہ سوچنے کا کام بھی کرتے ہیں اور جن کا فن شعور و آگاہی کا نتیجہ ہے۔ یہاں میں جان بوجھ کر نام نہیں لے رہا ہوں تاکہ آپ ناموں کے چھوٹے ٹکسے ہونے کی وجہ سے ذاتی مغالطوں اور تعصبات کا شکار نہ ہو جائیں اور پھر آپ کو آم کھانے میں پٹر ہنوز سے ہی گھٹتے ہیں۔ میرا مقصد بھی یہی ہے کہ میں مرثیہ رد عمل کے ذریعہ ہی آپ سے خطاب کروں۔

اب اختصار کے ساتھ شاعری اور فکشن پر بھی تھوڑی سی بات کر لی جائے۔ شاعری میں غزل اردو شاعری کی مقبول ترین صنف رہی۔ اس سال آزاد قلم بھر سے نظر آئی، لیکن وہ اب بھی پڑھنے والوں کی توجہ اپنی طرف نہ کھینچ سکی۔ اس کی غالباً ایک وجہ تو یہ تھی کہ اس میں عام طور پر فنکار نے صرف سہل پندی یا نئے پن سے چونکانے کی خاطر اپنے تجربات کا اظہار کیا اور پھر اس میں تجربہ اور طنز و احساس کی ضرورت کا بھی خیال نہیں رکھا گیا۔

میرا اپنا خیال تو یہ ہے کہ آزاد نظم کو سلیقہ سے رتنے کا فن اچھی غزل کہنے کے فن سے کچھ زیادہ مشکل ہے۔ غزلوں میں رداقتی اور مشاعرہ لٹھنے والی اور مشاعرہ میں ٹٹ جانے والی غزلوں کے علاوہ ایسی غزلیں بھی نظر آتی ہیں جن میں زمانے کی رُوح کو غزل کے مزاج میں سمونے کی کوشش ملتی ہیں اور جو فیض کی غزلوں سے بالکل الگ ہیں۔ ان غزلوں کا رجحان یہ ہے کہ عہد جدید کی کسی مقبول و مروج سیاسی، معاشرتی یا جمالیاتی تصویریت کو اختیار کئے بغیر اپنے زمانے اور اپنے آپ کے بائے میں پناہ بولا جائے، بلکہ غزل کی اشاریت اور داخلیت کی حد بند یوں کی بنا پر زیادہ زور اپنے آپ کے بائے میں دیا جاتا ہے۔ ان غزلوں میں یہ کوشش نمایاں طور پر نظر آتی ہے کہ شاعر جو معاشرتی کھوکھلے پن کا شکار ہو کر اعلیٰ جذبات سے محروم ہو گیا ہے وہ اپنے آپ کو جذبات سے بھر پور دکھانے کے مصنوعی کام کو چھوڑ کر اس بات کا اعتراف کرے کہ اس کا دل جذبات سے خالی ہے اور اس کا اظہار نامست یا خود رسی کے پیرایہ میں نہ کیا جائے بلکہ خود ملاستی اور درشتی کا انداز اختیار کیا جائے۔ اس انداز سے غزل میں ایک نیا بھونٹے مزاج اور نئے طرز احساس کے امکانات اُبھرتے نظر آتے ہیں۔ تو یہ داخلی تعلیں لکھنے کی بھی چند افراد نے کوشش کی ہے، لیکن ان نظموں میں سرے سے تجربے کی شدت کا احساس ہی نہیں ہوتا بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ فرضی جذبات پر شاعر نظم بندی کا کام کر رہا ہے۔ اس قسم کی تعلیں ہر جگہ نظر آئیں۔ دو ایک مجھ سے بھی اس سال شائع ہوئے لیکن ان کے مطالعہ سے

ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے بچے اپنے والد کی فرمائش پر کسی ہمان کے سامنے
 نرمی رانم سار ہے ہوں۔ اس کے علاوہ سلسلہ میں ہندی گیت اور
 دوہے بھی بہت بڑی تعداد میں لکھے گئے اور بہت سے نئے اور پرانے
 لکھنے والوں نے اس صنعت کی مٹھاس سے فائدہ اٹھایا لیکن گیتوں اور دوہوں
 میں جذباتی سطحیت اور فلٹریشن کا احساس ہوتا ہے اور ان کے پڑھنے سے یہ
 اندازہ ہوتا ہے کہ گیت اور دوہے معاشرہ کے تھکے ہوئے دماغ کی کیفیت
 کا آئینہ ہیں۔ یہ ایک ایسی شاعری کی ضرورت کو پورا کرتے ہیں جو کھانا ہضم
 کرنے میں مدد کرے اور اس قسم کی شاعری کی مقبولیت اس بات کی طرف
 اشارہ کرتی ہے کہ آپ یہ نہیں چاہتے کہ ہمیں کوئی تکلیف دہ جذبہ یا بھاری
 خیال تنگ کرے۔ ہم اپنی موجودہ ذہنی کیفیت میں سرور اور خواب کی
 کیفیت کا اندازہ کرنا چاہتے ہیں۔ وہ کیفیت جو بقول امتیاز علی تاج اکبر
 بادشاہ پر اس وقت طاری ہوئی تھی جب وہ دن بھر کی محنت شاقہ سے سخت
 تھکا ہوا تھا۔ انارکلی رقص کر رہی تھی اور وہ چاہتا تھا کہ سو جائے۔ اُس نے
 انارکلی سے کہا: انارکلی! رقص ہلکا ہو۔ پیرا ہستہ پڑیہ۔ توڑے اور پھرے
 زیادہ نہ ہوں۔ ہم اپنے دماغ کو سکون دینا چاہتے ہیں۔ سونا چاہتے ہیں۔
 وہ ہے ادگیت، ہماری اس قسم کی کیفیت کو آسودہ کر رہے ہیں۔ ان میں
 نہ خیالات کی گہرائی ہے نہ بھاری پن اور ان کی بنیاد صرف جذباتی فلٹریشن
 پر قائم ہے۔

فلکشن میں اضافے سے زیادہ ناول لکھنے اور پڑھنے کی طرف رجحان

بڑھتا نظر آتا ہے۔ سارے سال میں ایک آدمی افسانہ مثلاً خواب سہول جانے والے کا قصہ، ایسا تھا جس کا ذکر کیا جاسکتا ہے ورنہ ان میں تشنگی، فنی سہو ہٹ پن، اظہار سے بے نیازی کا احساس ہوتا ہے۔ کہانی کا عنصر افسانے سے بالکل ہی غائب ہو گیا۔ جاڑے کی چاندنی، سبھی اسی سال شائع ہوا ہے مگر اس کے سارے افسانے سوائے ”دو تاشہ“ اور ”غازی مرد“ کے سنہ سے پہلے کے لکھے ہوئے ہیں۔ یہ سال دیکھ کر افسانے پتھرا صا سخت گورا۔ ایک رُحمان کا ذکر یہاں کرنا مناسب نہ ہو گا کہ فکشن میں طویل چیزیں لکھنے کا رُحمان اس لئے زیادہ ہو گیا کہ تجربہ جو خود ادھر رہا ہے بذاتِ خود اتنا لمبا ہے کہ وہ افسانے میں نہیں سما سکتا۔ ماضی سے دلچسپی بڑھ جانے کی وجہ سے ایک واقعہ دوسرے واقعہ سے منسلک ہو کر نظر آ رہا ہے اور خود رفتاری زندگی اتنی تیز ہو گئی ہے کہ پوری ٹرین آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ ناولوں میں دوا لیک ناول ہی اچھے تھے۔ زیادہ تر سستے ناول نظر آتے ہیں جن میں فرضی واقعات اور قصوں پر ناول کی بنیاد رکھی گئی ہے۔ جن میں نہ کوئی تجربہ نظر آتا ہے نہ تخیل۔ ”اگل کا دریا“ واحد ناول ہے جس میں تخیل و تجربہ ایک دوسرے میں گھل مل کر ایک نئے امکان کی طرف لے جاتا ہے۔ اسی لئے اسے اس سال کا سب سے اچھا ناول کہا جاسکتا ہے۔ اس بات کا ذکر بھی یہاں بے محل نہ ہو گا کہ سنہ میں خاص طور پر افسانوں میں عورتوں کے نام پیش پیش رہے لیکن انسانوں میں زیادہ تر تعداد ایسی لکھنے والیوں کی تھی جنہوں نے افسانے کو چیز کے طور پر استعمال کیا ہے۔

معائن کیجئے، مضمون شاید طویل ہو گیا۔ لیکن سپر بھی تسلیم کرنے میں تملک سے کام لوں گا کہ میں نے آپ کو بور کیا ہے۔ ممکن ہے انفس مضمون سے آپ کو اختلاف ہو اور آپ اسے میری ذاتی یا اس پرستی یا تیرو بینی سے تعبیر کریں تو یہ بات اور ہے۔ ویسے میری دُعا بھی یہی ہے کہ اے کاش ادب کی یہ حالتِ حرج مجھے مرث ذاتی یا ایسی کی وجہ سے نظر آتی ہو۔ مجھے اُمید ہے اس دُعا پر آپ بھی میرے ساتھ آمین کہیں گے !

(۱۹۶۱ء)

ترجے کے مسائل

عام طور پر کسی ترجمے کو اچھا سمجھ کر جب اس کی تعریف کی جاتی ہے تو کہا جاتا ہے کہ اس میں بڑی روانی ہے۔ زبان با محاورہ اور سلیس ہے اور مضمون واضح ہے لیکن غور سے دیکھا جائے تو صرف سلامت و روانی ہی ترجمے کی بنیادی خصوصیات نہیں ہیں۔ آپ خود ہی سوچئے کہ منجید، وحید، تحریر کا ترجمہ صرف و محض رواں سلیس کیسے ہو سکتا ہے جب کہ دوسری زبان کا مزاج اور جملوں کی ساخت ہماری زبان کے مزاج اور جملوں کی ساخت سے مختلف ہو۔ جب کہ ایک طرف ہمارے ہاں جملے پہلے مکمل شکل کام ہوا اور دوسری طرف قولِ محال اور جملہ معترضہ کا رواج بھی جدید روش کے ساتھ شروع ہوا ہو۔ ترجمہ کے ذریعہ زبان ایک نئے مزاج سے روشناس ہو کر پھسلتی اور ٹرھتی ہے۔ نئے لہجوں اور جملوں کی نئی ساخت کو اپنے مزاج میں جذب کر کے انہماک کی نئی قوتوں سے متعارف ہوتی ہے۔ ترجموں کی

اہمیت یہ ہے کہ ایک طرف تو اس کے ذریعہ نئے خیالات زبان میں داخل ہوتے ہیں جس سے ذہنی جذب و قبول کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور دوسری طرف زبان کی قوت اظہار میں نئے امکانات پیدا ہو جاتے ہیں اور وہ زبان بھی بدلتے ہوئے طرز احساس کے بیان پر قدرت حاصل کر کے احساس خیال کی نئی نئی تصویریں ابھارنے کی اہل ہو جاتی ہے۔

اکثر ترجمہ کی تعریف میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ ہانک اصل معلوم ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسی غلطی ہے جو ہمارے ہاں انسانوں اور ناولوں کے آزاد ترجموں کی وجہ سے راہ پا گئی ہے۔ ایسے میں پڑھنے والا ان ترجموں کو صرف کہانی کی دلچسپی کے لئے پڑھتا ہے اور یہی مقصد ترجمہ کرنے والوں کے سامنے ہوتا ہے لیکن ان ترجموں سے زبان و بیان کو کوئی خاص فائدہ نہیں پہنچتا۔ جب کسی ادب پارے کا ترجمہ کیا جائے گا تو اس میں وہ روانی تو ہرگز پیدا نہیں ہو سکتی جو خود اپنی زبان میں براہ راست لکھنے سے پیدا ہوتی ہے اور جب وہ روانی ترجمہ میں پیدا نہیں ہو سکتی تو ترجمہ اصل کیسے معلوم ہوگا؟ ایسے میں مترجم کا یہ فرض ہے کہ وہ مصنف کے لہجے اور طرز ادا کا خیال رکھے لفظوں کا ترجمہ قریب قریب معنی ادا کرنے والے الفاظ سے نہ کرے اور حرکت پڑنے پر نئے مرکب بنائے، نئی بندشیں تراشے اور نئے الفاظ وضع کرے۔ ایسے ترجمے سے آخر کیا فائدہ جو سلامت و روانی تو پیدا کر دے لیکن مصنف کی روح اس کے لہجے اور تیور کو ہم سے دور کر دے اور ساتھ ساتھ زبان کے مزاج کو اس طرح روایتی ردش اور اظہار بیان پر قیام رکھے اور اس میں کسی اضافے، اسلوب کے نئے امکان یا بیان کے نئے تجربے کی کوشش نہ کرے۔ میرے سامنے ترجمے کا

معیاریہ رہا ہے کہ اگر ترجمہ کو دوائیے آدمیوں کو دکھایا جائے جن میں سے ایک اس زبان سے جس کا ترجمہ کیا گیا ہے اسی واقفیت رکھتا ہو اور دوسرا اس زبان سے گہری دلچسپی اور واقفیت رکھتا ہو اور پہلا ترجمہ کو نہ کیجے کر کے کہ بات تو خوب ہے اصل مصنف کون ہے؟ اور دوسرا یہ کہے کہ مصنف تو یقیناً مسٹر ایڈیٹ ہیں۔ لیکن یہ یاد نہیں پڑتا کہ یہ حصہ ان کے کس مضمون یا تقریر کا ترجمہ ہے۔ تو میں اسے ترجمے کی کامیابی سمجھوں گا۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ مترجم نے مصنف کے طرز بیان اس کے لہجے اور مزاج کو اس حد تک باقی رکھا ہے کہ خود ترجمے میں اصل مصنف کی روح بول ہی رہے اور میری جہیز ہے جو میرے خیال میں ہر اچھے ترجمہ میں ہونی چاہئے۔ زبان کے مزاج کو بدلنے اسے نئے امکانات اور طرز ادا کے نئے نئے ٹھکانے سے روشناس کرائے میں اپنے ہمتی کا بڑا ہاتھ دتا ہے۔ ترجمے کے ذریعہ ایک زبان کی تہذیب دوسری زبان کی تہذیب کے ساتھ مل کر بنے نئے نگل کھلا سکتی ہے۔ فارسی و عربی زبان اور خصوصاً فارسی زبان کے اسالیب نظم و نثر نے ہماری زبان اس کے اسالیب اور خود ہمارے طرز احساس کو متعین کرنے میں کتنا اہم کردار ادا کیا ہے۔ یہ کوئی ایسی بات نہیں ہے جس پر کسی بحث کی ضرورت ہے۔ یہی طرح ہماری جدید نثر و نظم پر انگریزی زبان کے اسالیب کا جو اثر پڑا ہے وہ بھی بہت واضح اور دور رس ہے۔ ایک زبان پر دوسری زبان کے اثرات صرف تحریری ترجموں سے ہی مرتب نہیں ہوتے بلکہ ان ذہنی ترجموں سے بھی پیدا ہوتے ہیں جو پڑھنے والا کسی غیر زبان کی تصنیف اور تحریر پر پڑھتے وقت غیر شعوری طور پر کرتا جاتا ہے۔ مثلاً جب آپ کوئی انگریزی کتاب پڑھتے ہیں تو انگریزی زبان پر عبور رکھنے کے باوجود آپ کا لاشعور اس کے مفہوم اور

مجھے کاترجمہ اپنی زبان میں کرتا جاتا ہے اور یہ خیالات یہ لہجے اور انہماک کے اسالیب آپ کے شعور کا حصہ بنے جاتے ہیں۔

بہر حال میں اپنی بات کو یہاں صرف تحریری ترجموں تک محدود رکھوں گا۔ تحریری ترجموں کے تین طریقے ہو سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ لفظوں کے آہنگ، مصنف کے لہجے، بیان کے تیور اور ابلاغ کو کوئی خاص اہمیت نہ دی جائے اور اصل متن کا صرف لفظی ترجمہ کر دیا جائے اور بس۔ اسے ترجمہ کرنا نہیں کہتے، سمجھی سمجھی مارنا کہتے ہیں۔ دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ مفہوم لے کر آزادی کے ساتھ اپنی زبان کے روایتی و مقبول انداز بیان کی مدد سے ترجمہ کر دیا جائے۔ جہاں جی میں آیا حسب دلخواہ تبدیلی بھی کر لی۔ تیسرا طریقہ یہ ہے کہ ترجمہ اس طور پر کیا جائے کہ اس میں مصنف کے لہجے کی کشاکش اور آہنگ بھی باقی رہے۔ اپنی زبان کا مزاج بھی بنیادی طور پر موجود رہے اور ترجمہ اصل متن کے مطابق بھی ہو۔ ترجمہ کی یہ شکل سب سے زیادہ مشکل ہے۔ ایسا ترجمہ جس میں مترجم نے مصنف کی اصل روح کو پا کر اپنی زبان کے مزاج میں نیگنے کی طرح بٹھا دیا ہو۔ ایک ایسا ہی گویا نیا باب ہے جیسے ادب کا کوئی شہ پارہ جو کبھی کبھار وجود میں آکر کسی تہذیب کی ساری روح کا منظر بن جاتا ہے۔ ایسے ترجموں سے زبان و بیان کو ایک فائدہ تو یہ پہنچتا ہے کہ زبان کے ہاتھ بیان کا ایک نیا ڈھنگ اور اسلوب کا ایک نیا امکان آجاتا ہے۔ دوسرے جملوں کی ساخت ایک نئی شکل اختیار کر کے اپنی زبان کے انہماک کے سانچوں کو وسیع تر کر دیتی ہے۔ اب جب کہ زبانوں کے رشتے زیادہ وسیع ہو کر ایک دوسرے سے قریب تر ہو رہے ہیں ضرورت اس امر کی ہے کہ مترجمین بھی انہماک کے سانچوں اور جملوں کی ساخت کا خاص طور پر خیال رکھ کر اسالیب

کے نئے امکانات کو ابھاریں۔ ہماری زبان کا قدیم اسلوب از ~~مسلک~~ ~~مسلک~~ ہو چکا ہے۔ یہ ہمارے بدلنے ہوئے طرز احساس کے ~~انہماک~~ ~~انہماک~~ کے لئے ~~موزوں~~ ~~موزوں~~ نہیں ہے۔ اچھے ترجموں کے ذریعہ ہم اسالیب کے نئے امکانات تلاش کر سکتے ہیں، خاص طور پر ایک ایسے دور میں جبکہ ہمارا دور ہے، جب ادب اور گھر پر ردنی بھائی ہوئی ہے، ہم اچھے ترجموں کے ذریعہ تخلیقی فضا ہموار کر سکتے ہیں۔

عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ مترجم میں کام کرنے کا نمونہ یہ ہوتا ہے کہ اپنے دماغ پر زور ڈالے بغیر کسی دوسرے کے پھلوں کو اپنی زبان کے خوان میں رکھ کر کمیشن کر دے مگر کتاب کا مصنف مشہور ہو تو اس کے سہارے مترجم کو سبھی شہرت کے پر لگسگے، حالانکہ دیکھا جائے تو معاملہ اس کے برعکس ہوتا ہے۔ ترجمہ کرنے والا اپنی شخصیت اور مزاج کو کھو کر دوسرے کی شخصیت اور مزاج میں انھیں تلاش کر رہے۔ کھو کر پانا اور پا کر کھونا اچھے ترجمے کے بنیادی عناصر ہیں۔ اچھا ترجمہ جیسا وقت وجود میں آسکتا ہے جب مترجم نے نیک نیتی کے ساتھ اپنی شخصیت کو کھو کر مصنف کی شخصیت میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہو۔ اپنی ذات کی نفی اور اپنی شخصیت سے انکار ایک اچھے مترجم کے لئے ضروری ہے۔ یہ حال ایک طرف تو مترجم کی ذات مصنف کی ذات سے ہمیشہ کمتر رہتی ہے اور دوسری طرف اس کے برخلاف مصنف کی شخصیت ترجمہ کے ذریعہ پھیل کر اور بڑی ہو جاتی ہے۔ اپنی بات ہو تو آدمی اسے سوزنگ سے باندھنے کی کوشش کر لے لیکن ترجمے میں تو آدمی خود بندھ کر رہ جاتا ہے مصنف کے ہاتھ میں اس کی باگ ڈور ہوتی ہے۔ اگر اس نے گرفت سے بچنے کی کوشش کی تو اصل سے دور ہو جاتا ہے۔ اس کے بالکل مطابق رہنے کی کوشش کی تو یہاں میں اسنیت

ورآتی ہے۔ جملوں کو توڑ کر اپنے طور پر بیان کرنے کی کوشش کی تو اس کی زبان اظہار بیان کے نئے امکانات سے محروم ہو جاتی ہے۔ ایسے میں جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں اور اسی بات پر پھر زور دینا چاہتا ہوں، مترجم کا کام یہ ہے کہ وہ دوسری زبان کے اظہار کو اپنی زبان کے اظہار سے مل کر ایک نئے اسلوب کے لئے راستہ ہموار کرے۔ ایسے ترجموں میں ممکن ہے آپ کو اجنبیت کا احساس ہو لیکن اس اجنبیت سے جب آپ مانوس ہو جائیں گے تو خود محسوس کریں گے کہ اب زبان خیال و احساس کے پوچھ تلے دب کر نہیں گئی ہے بلکہ اس میں اثرا آفرینی کے ساتھ بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی ہے۔ ایسے ترجمے رواں دہی میں نہیں پڑ سکتے اور نہ ان کا حسن اور ان کی دلکشی ایک ہی نظر ہی آپ کے دیدہ و دل یکساں پہنچ سکتے ہیں بلکہ ایسے ترجموں کو آپ پڑھا کر کہانی یا موضوع کی دلچسپی و افادیت سے کہیں زیادہ نئے تہذیبی رویوں اور طرز بیان کے نئے امکانات کے لئے پڑھیں گے۔ ایلٹ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب ایک زبان دوسری زبان سے سبقت لے جانے لگتی ہے تو عام طور پر اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ زبان ایسے فوائد اپنے اندر رکھتی ہے جو اسے آگے بڑھاتے ہیں اور جو اپنے اور غیر مہذب زبان کے درمیان نہ صرف تفرق و لطافت اظہار کے اعتبار سے امتیاز رکھتی ہے بلکہ احساس کے اعتبار سے بھی بلند درجہ تک ہے۔ اس بحرانی دور میں جب ہماری تہذیبی اکائی ٹوٹ گئی ہے مگر احساس تہذیبی سے بدل رہا ہے اور پرانے اسامیہ ہمارے تجربوں کے اظہار معذور ہیں میرا خیال ہے اور یہ خیال یقیناً غلط نہیں ہے کہ ہم ترجموں کے ذریعہ اپنی زبان میں فکر و لطافت اظہار کے نئے امکان روشن کر سکتے ہیں۔

ایک نسل کا المیہ

..... لیکن ایک چیز اس سے بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ حالانکہ یہ کئی سال سے ہو رہی ہے۔ کوئی بھی نوجوان اب تک یہ کہنے کی جرأت نہ کر سکا۔ ہمارے پاس کہنے کے لئے کچھ بھی نہیں ہے کہ چونکہ ہمیں کوئی بھی باہمی نظر نہیں آتی جس پر ہم سوجھ سکیں۔ ایسی دھوکے باز نسل آج کل پیدا نہیں ہوئی جیسی ہماری ہے..... اگر ہمارے ہمارے میں ہر شخص یہ کہہ رہا ہے کہ ایسے ذہین لوگ کبھی پیدا نہیں ہوتے تو اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ انما زبانی کے کچھ ایسے طرز میں جو متعدی ہیں اور جنہیں ایک صحافی جس میں ذرا بھی صلاحیت ہے چند سال میں سیکھ لیتا ہے بالکل ایسے جیسے ایک کبی اپنے پٹے کو سیکھ لیتی ہے۔

آخر تم کب تک دوسروں کے ہاتھوں یوں بے وقوف بنے رہو گے؟ تم نہ سوچتے ہو؟ نہ چیزوں کی مدح کو دیکھتے ہو۔ نہ محنت کرتے ہو۔ نہ کچھ پڑھتے ہو سوائے مروجہ افسانوں اور کہانیوں کے؟

_____ مارسل پروست

ہماری نسل تاریخ کی بے رحمی کا شکار ہے۔ ہم تاریخی اعتبار سے وہ لوگ
 ہیں جو سرحد پر پیدا ہوئے ہیں اور جن کی ذہنی تربیت بحران، انتشار، جنگ اور
 انقلاب کی اعتبار پر ہوئی ہے۔ تاریخ نے انہیں ہمارا مقدمہ بنا دیا ہے۔ ہمارے چاروں
 طرف بھڑیے اسکے ہیں۔ سردوں پر چیل اور کوتے منڈلا رہے ہیں۔ ذہنوں پر دھواں
 اور فضا میں کہر چھایا ہوا ہے۔ یہ میں خاص طور پر اس نسل کے بامے میں بات کر رہا
 ہوں جو ۱۹۱۴ء سے ۱۹۱۸ء کے درمیان پیدا ہوئی اور جب اس نے ہوش سنبھالا تو
 جنگ منظم اور جدید آفادی کی آماج اس کے ہوش و حواس شل کئے دے دی
 تھی۔ ایک طرف انگریزی تعلیم مسیحا، اخبار ریڈیو کے ذریعے نئے خیالات آ رہے
 تھے اور دوسری طرف گھر کے اندر وہی ماحول تھا۔ یہ تضاد شروع ہی سے ہمارا مقدمہ
 رہا ہے۔ مجھے یاد ہے کہ جب میں دوپہر کو اسکول سے واپس آتا اور کھانا کھا کر فارغ
 ہوتا تو باپا میاں جنگ پر ریڈیو جلتے اور مجھ سے اخبار سننے، اس زمانے کے اخبارات
 جنگ کی دہشت ناک خبروں سے بھرے ہوتے یا سپر سٹیم لیگ اور کانگریس کے
 اختلافات اور ان کے ملہٹاؤں کے بیانات ہوتے جن کو پڑھ کر ذہن میں عجیب
 بے کلی سی پیدا ہو کر ہندوستان میں اپنے والی دوسری قوم سے ذہنی فاصلہ
 بڑھ جاتا۔ اور اب محسوس ہوتا ہے کہ ہم انسان کے احترام سے زیادہ نفرت کے
 جذبات کو پسند کرتے تھے۔ ہماری ساری ذہنی آسودگی اسی جذبہ پر منحصر تھی۔
 یہ نہ ہوتا تو زندگی بے مزہ اور اجار پھیکے سیٹھے نظر آتے۔ جنگ کی خبروں میں ہٹلر
 کے کارنامے سب سے زیادہ متاثر کرتے۔ جب وہ کسی ملک پر قبضہ کرتا تو ہم سب
 خوش ہوتے۔ ہم اپنے طور پر یہ سمجھتے تھے کہ انگریزوں سے نہایت حاصل کرنے کا یہی

ذریعہ ہے کہ ظہرِ منہ حاصل کرتا رہے۔۔۔۔۔ یہ بات بھی اب کس قدر بے معنی معلوم ہوتی ہے۔ اسی زمانہ میں مجھے سب سے زیادہ تکلیف اس بات سے تھی کہ آبِ مایاں کے امتحان میں پاس ہونے کے بعد سائیکل دکانے کا جو وعدہ کیا تھا وہ اس نے پورا نہ ہو سکا تھا کہ سائیکل بازار میں نہیں ملتی تھی۔ روزانہ حلالا اس لئے دکھا سکتے تھے کہ شکر پر کنٹرول تھا۔ ان سب چیزوں کا واحد مدخل یہ ہوتا تھا کہ یہ سب کچھ انگریزوں کی غلامی کا فائدہ ہے۔ اسے آگے نہ دماغ سوچ سکتا تھا اور ذرا آنکھ دیکھ سکتی تھی۔

جب جنگِ عظیم ختم ہونے کے قریب آئی اور دی نور و کٹری، کانروہر طرف سنائی دینے لگا تو اس برصغیر میں آزادی کی ہمد و جہد اور تیز ہو گئی۔ اس ہمد و جہد میں ایک قوم کا دوسری قوم سے ذہنی اور تہذیبی فاصلہ اور بڑھ گیا تھا۔ ہندو مسلم بھائی بھائی کا لہجہ اب بالکل بے معنی نظر آتا تھا۔ ایک طرف کانگریس تھی اور دوسری طرف مسلم لیگ۔ میری نسل کے زیادہ تر لوگ مسلم لیگ کے حامی تھے۔ "اے کے رہیں پاکستان" ہمارا اور حنا بھونتا تھا۔ اس وقت جذبات کا سیلاب آتشِ تیز تھا کہ عقل و شعور کی ساری باتیں اس کی زد میں بہ چکی تھیں۔ ساری زندگی ایک نعرہ ایک شور بن کر رہ گئی تھی جس کا کیپول ہم سب نے سٹیک لیا تھا۔ اس کیپول کا اثر یہ تھا کہ ہم نے کلچر کی جامعیتیں چھوڑ دیں۔ ہڑتالوں میں شریک ہوئے۔ جلسہ جلوسوں میں حصہ لیا۔ شہر شہر ترقی قریہ ایکشن لڑاتے پھرے اور یہ سب کچھ اس لئے کر رہے تھے کہ ہمیں آزادی کی آرزو تھی وہ آزادی جو اپنی جگہ میں پاکستان لے کر آئے گی۔ پاکستان جو اپنا وطن ہو گا۔ جہاں وہ تمام آدش علی طرہ پر پوسے ہوں گے جن کے تے ہم یہ سب کچھ کر رہے تھے۔ پاکستان کا اس وقت ہمارے ذہن میں ایک ایسا ہی تصور تھا۔

جیسا بچپن میں کوہ قات کی پریوں کا ہوتا ہے۔ اس وقت ہر غرور و ہر طبقہ کا آدمی اپنے اپنے تعورات کے مطابق پاکستان کا آدرش قائم کئے ہوئے تھا۔ اس زمانہ میں قائد اعظم ہمارے ہر دستہ جن کی ذات میں ہم نے اپنی ساری آرزوئیں یکجا کر لی تھیں۔

جب پاکستان وجود میں آیا اس وقت میری عمر اٹھارہ انیس سال کی تھی، ہندو لڑکی سے جو ششما اپنے پوسے جماد کے ساتھ کئی سال سے چل رہا تھا وہ پاکستان بننے کے چند ہفتوں بعد ہی ہندو مسلم فادات کی آگ کے ساتھ بے شریعت پر ختم ہو گیا تھا۔ یہاں مسلمان ہوتا میری جان سے زیادہ عزیز محبوبہ کے لئے اس زمانہ میں ایک ایسی ناقابل برداشت بات ہو گئی تھی کہ عشق کا دیوتا لٹے پاؤں والی پس منٹ گیا۔ مجھے یاد ہے کہ نوجوانی کی اس جذباتی ناکامی پر مجھے پہلی بار اپنے مسلمان اور پاکستانی ہونے کا اندیشہ کے ساتھ احساس ہوا تھا۔ اب میں اس زمانہ کا خیال کرتا ہوں تو مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس وقت ہمارے سامنے جذباتی اجتماعی تھے اندر فرد بالکل غائب ہو چکا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ آزادی کے فوراً بعد بربریت اور قتل و غارتگری کا جو مظاہرہ ہوا تھا اس سے مجھے آزادی کے بعد سے نفرت ہو گئی تھی اور میں سوچنے لگا تھا کہ وہ فلاحی ہی اچھی تھی جس میں کم از کم یہ تونہ ہوتا تھا۔

اس زمانہ میں مجھے کالج سے گھر واپس بلایا گیا تھا اور سب بہن بھائیوں کو بھی اسکول سے اٹھایا گیا تھا۔ ہم سب کے سب تمام دن گھر میں نظر بند ہو کر ایک دوسرے کو وحشت زدہ نگاہوں سے دیکھا کرتے تھے اور رات کو باری باری چھتوں پر بیٹھ کر پہرہ دیا کرتے تھے۔ نیچے سڑک پر گشت کرنے والے فوجیوں کے بھاری بھر کم جوتوں کی آوازیں تاریکی کو چیرتی ہوئی ہمارے کانوں میں پڑتی اور ہم دن پر چھٹیلا کر پھر

سے جاگ جاتے اور ایسے میں مجھے ایسا محسوس ہوتا کہ ہماری اخلاقی دلچسپی صرف چند سطحی مجبوروں پر قائم ہے۔ آزادی کے بعد وہ تضاد جن پر ہم نے کبھی توجہ نہ دی تھی ایک دم ابھر آئے تھے۔ اور ہمیں تخلیقی محرکات کو کند کر رہے تھے۔ ہمارے پاس کوئی تہذیبی سرمایہ ایسا نہیں تھا جس سے ہم اس چیلنج کو قبول کر سکتے۔ جو آزادی اپنے ساتھ لائی تھی۔ مذہب کا اخلاقی سرمایہ بظاہر ساتھ دینے کے باوجود اپنی چمک دمک گنوار ہا تھا۔ پاکستان آکر سب سے پہلا سوال ہمارے سامنے یہ آیا کہ آخر ہم تہذیبی سرمایہ کیا ہے۔ ہماری روایات کیا ہیں اور وہ کون سے عناصر ہیں جن کے ذریعہ ہم ذہنی یک جہتی حاصل کر کے ایک جماعت کو بن سکتے ہیں۔ لیکن اس کا جواب کسی کے پاس نہیں تھا۔ میں نے مجھ میں یہ احساس پیدا ہوا کہ ہماری نسل کے سب افراد تضاد اور بحران کی پیداوار ہیں۔ ہم بحران میں پیدا ہونے اور بڑے بڑے اور بحران ہی ہمارا مقصد ہے۔ ہم کیا ہیں اور زندگی کے ہر لمحہ میں کہاں کھڑے ہیں؟ ہم اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو کس طور پر ادا کیے استعمال کریں؟ کیا ایسے میں ہماری نسل سے کسی تخلیقی کارنامہ کی آس لگائی جاسکتی ہے؟ کیا ہم صرف اس بحران کا اندھن تو بن کر نہیں رہ گئے۔ ہماری فکر اور خیال کے کون سے راستے ہیں۔ یہ اور اس قسم کے بہت سے سوال و مانع میں ابھرتے مگر کچھ یوں محسوس ہوتا کہ آنکھیں بند ہو چکی ہیں اور گھٹن کے مارے سانس لینا دہر رہا ہے۔ یہ سوال اس وقت بھی ابھرتے اور آج بھی اسی طرح اتنے ہی اہم ہیں۔

یہ وہ زمانہ تھا کہ ترقی پسند تحریک ہماری نسل کے دلوں کے لئے ادب کی ایک مقبول تحریک تھی اور اس زمانے کے نکتے و دواؤں کو ہم بڑے احترام کے ساتھ پڑھا کرتے تھے۔ اس تحریک کے علمبردار اور اس سے وابستہ ادیب ہمارے لئے آئیڈیل کا درجہ

رکھتے تھے۔ اس زمانے میں ملکی و قومی مسائل ادب کا موضوع بن گئے تھے اور ادب و سیاست کا رشتہ ناٹھڑا ہو گیا تھا۔ یہ زمانہ اس قسم کی تحریکوں کے لئے بہت بڑا زمانہ تھا۔ اس زمانہ کے ادیبوں کی شہرت اور مقبولیت کا راز دراصل وہ موضوعات تھے جو اس دور کے ہر فرد کی جذباتی و ذہنی زندگی کا جزو بن چکے تھے۔ ادب میں جدیدیت کا بھجوت سب پر سوار تھا۔ اپنی تہذیبی روایات سے رشتہ منقطع کرنا اور ان پر ہنسنا اس زمانہ کا عام فیشن تھا۔ اسی لئے آزادی کے بعد جب سامراجی قوتیں ہمیں آزادی دے کر رخصت ہوئی تو ہم سپائیک نئی بولکھا ہٹے مسلط ہو گئی۔ اب ادیب کن موضوعات پر لکھے اور کن اقدار پر اپنے تہذیبی ڈھانچہ کی عمارت تعمیر کرے۔ آزادی کے بعد سیاسی تحریکوں نے بھی ادب کا ساتھ چھوڑ دیا تھا۔ کچھ دن تک تو فسادات کا موضوع نئی اور پرانی نسل کا محبوب موضوع بنا رہا لیکن یہ بھی آخر کب تک چلتا۔ چل چاہ اور۔ مہم دو تالاب پر بھی کب تک ادب تخلیق کیا جاتا۔ ہم نئے موضوعات کی تلاش کرنے لگے مگر نتیجہ وہی ڈھاک کے عین پات۔ جب ہمیں کوئی نیا موضوع نہ ملا اور ہم اپنی اقدار خود تشکیل نہ کر سکے تو ہم نے سب سے پہلے رد عمل کا اظہار یہ کیا کہ خارجیت اور معروضی موضوعات سے ہٹ کر داخلیت اور اپنی ذات کی طرف رجوع ہو گئے۔ روایت، قدیم ادب، قصہ کہانیوں، داستانوں میں ہم نے پھر سے دلچسپی لینا شروع کی۔ آزاد نظم، کمال باہر ہو گئی اور غزل پھر سے مقبول صنف بن گئی۔ چوں کہ خیال تو ہمارے پاس تھا نہیں اس لئے اکھڑے اکھڑے ادا و دھوے احساسات پر اپنے ادب کی بنیاد رکھنے لگے۔ بے در پے قومی و معاشی بحران نے ہماری فکر کو کند اور ہماری تخلیقی صلاحیتوں کو ماند کر دیا۔ تاریخ اب بھی ہمارا ساتھ نہیں دے رہی

تھی۔ اور ہمارا شعور اس بحران میں ایسا الجھ کر رہ گیا تھا کہ ہمیں ماستہ نظر نہیں آ رہا تھا۔

میں جو تاریخ کی بے رحمی کے الفاظ استعمال کر رہا ہوں تو اس سے میل مطلب یہ ہے کہ تاریخ میں ایسے مذبح آتے ہیں جب مدامعاشرہ اور مدامذہب کا ساتھ دیکھتا ہے اور ہر بات جو وہ دوسروں کے منہ سے سُنتا ہے اور ہر تجربہ جو وہ حاصل کرتا ہے۔ اس کا انبار ادب بن جاتا ہے۔ انعکاس فرائض کے زمانے میں تاریخ فنکار کا ساتھ دے رہی تھی۔ شروں لگی کوچوں میں لوگوں کے بچ اور بھیر کی تصویریں بنا کر فن کار عظیم فن کے شاہکار پیش کر رہے تھے۔ اس زمانہ میں زندگی اور اس کا شعور مدام لوگوں کے ہاں اس طہ پر ابھرتا تھا کہ اسب جو کچھ اُن کے منہ سے سننا ہی کھ دیتا اور وہ بڑا ادب بن جاتا۔ انبار کا ماحول اتنا سہل ہو گیا تھا کہ زندگی کی ہر سطح پر ایسا معلوم ہوتا تھا کہ جیسے کسی بڑے فن کار نے گوگلے احساسات کو تباہ دے دی ہیں۔ اب اپنے مذہب کو دیکھتے۔ معاشرہ کا یہ حال ہے کہ حکمران ملتے، علوم اور ادبوں کے مزاج اور احساس و فکر میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ہمارے سامنے نئی نئی تکنیکیوں کا سلسلہ ہے۔ مغیر کی آواز، قدرت کا شعور و درک اور تخلیق پر آئے سیاسی و فدا و دیوں کے سامنے بے معنی ہو کر رہ گئی ہیں۔ اسی نئے گوشہ حایت کے طہ پر ہم دیومالا، تابیر، تعوت، قدیم ماستانوں اور قصہ کہانیوں میں پناہ دے رہے ہیں۔ یا پھر مغربی ادب کی طرٹ چلے گئے ہیں اور وہاں کی باتوں کو سُہرا کر خوش ہو رہے ہیں۔ اپنی تہذیب کی تشکیل نو، نئی اقدار کی تلاش و جستجو، اپنا مزاج بنانے اور سنوارنے کے کام کو ہم نے طاقی میں دھریا ہے۔ یہی وہ المیہ ہے جس نے ہمارے ارد گرد ہٹ

کو اور گہرا کر دیا ہے۔۔۔۔۔ آنا گہرا کہ جس میں سے روشنی چھنتی ہے اور نہ کوئی شکل نظر آتی ہے۔

اسی کپڑے دہیز پردہ میں ہیں اس بات کا بھی شدت سے احساس ہے کہ ہم سیاسی ذہن میں زندہ ہیں۔ صرف سیاسی واقعات و عقائد ہماری اور ہمارے معاصرین کی زندگیوں کو متاثر کر رہے ہیں۔ ہم یہ سمجھ رہے ہیں کہ سیاست اب وہ کام انجام دے رہی ہے جو کسی زمانہ میں مذہب دیا کرتا تھا۔ مداخلتی تنظیم کا مسئلہ اہم ترین مسئلہ بن گیا ہے۔ چاروں طرف ہم یہ دیکھ رہے ہیں کہ صبح یا غلط سب کچھ ہو رہا ہے مگر ابھی ہوا کچھ بھی نہیں ہے۔ تباہی اور خوف کا خیال ہر قدم کو خدا کریمت کئے دے رہا ہے۔ خیالات سے اعلا عام ہے۔ پھر سیاست اور صنعتی و معاشی ترقی کی دُور میں ہم نے مادی ترقی کی قدروں سے بھی خوف کھانا شروع کر دیا ہے اور اسے ایک طرح سے ذہنی مرض بنایا ہے اور ذہنی مرض کا طرح طرح سے اظہار کر رہے ہیں۔ اس طرح ہم نے معاشرہ کے ساتھ ادب کے رشتے کو اور ضعیف کر دیا ہے اور ہم دیکھ رہے ہیں کہ آج کا ادیب اپنے پڑھنے والوں کو صرف وہ دے رہا ہے جس کے وہ خواہشمند ہیں۔۔۔۔۔ بے مغز بالشتیوں کے لئے بھوسا اور گھاس فکرا اور خیال کی نہ ہم نے تلاش شروع کی ہے اور مذہب تک اس سنجیدگی کی کوئی اہمیت دی ہے جس کے ذریعہ تاریخ کے ایسے ادوار میں دانشوروں نے ہمیشہ نئی سمت اور نئے راستے ڈھونڈ رکھے ہیں اور تو اور ہم نے فکر کے معنی تک بدل دیئے ہیں۔۔۔۔۔ آپ کو کیا فکر ہے؟ آپ کیوں متفکر ہیں؟ اس میں فکر کی کیا بات ہے؟ اس قسم کے جملوں سے جو ہم روزمرہ استعمال کرتے ہیں ہمارے مزاج اور ہماری آغہی کا

اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

مگر ہے آپ کو یہ تصویر اور اس کا یہ رُخ سونٹنا گوارا کرے اور آپ مجھے یہ سوال پوچھ بیٹھیں کہ جب یہ سب کچھ ہے تو پھر آپ کیوں لکھتے ہیں؟ اس سوال کی منتظر سے کون کا فر ہے جو انکار کر سکتا ہے۔ میں تو صرف اس لئے لکھتا ہوں کہ میرے سامنے مشکلات ہیں۔ دشواریاں اور الجھنیں ہیں اور میں لکھنے کے ذریعہ اپنے اداک دشواری کی تہذیب کا کام کرتا ہوں۔ میرے سامنے نہ تو تاریخین کی تعداد بڑھانے کا مسئلہ ہے نہ ملک بنانے کا سوال ہے۔ میرا راستہ تو رد اور نفی کا راستہ ہے جس کے ذریعہ میں اپنے تعصبات سے آزادی حاصل کرتا ہوں اور اپنے اداک و حماس کی تہذیب کرتے وقت یہ بات بھی میرے سامنے رہتی ہے کہ ملک و معاشرہ کی معاش و صنعتی ترقی بہت ضروری ہے۔ لیکن یہ بھی بہت ضروری ہے کہ معاشرہ کا ذہن، اس کا شعور اور اس کے سوچنے کی صلاحیت بھی ساتھ ساتھ آگے بڑھتی رہے۔ کہیں یہ نہ ہو کہ ترقی تو آگے نکل جاتے اور انسان پیچھے رہ جائے۔

اس درد میں تہذیبی سرمائے کی تلاش و جستجو کا کام وہی لوگ انجام دے سکتے ہیں جو سنجیدگی کے ساتھ فکر و فلسفہ کے سچوں کو ادب کے بار میں گوندھ سکیں۔ — نہیں تو ہم خستہ کے درد اور سوکھے پتے بن کر ہول کے رحم و کرم پر کچھ دن اور نظر آتے رہیں گے اور پھر حجب معمول اپنی اپنی قبروں میں جاسوئیں گے۔
 إِنَّا لِلّٰهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ۔

شیفتہ کا مطالعہ

شیفتہ نے جس ماحول میں آنکھ کھولی، شعر و شاعری اور علم و ادب کا چرچا عام تھا۔ شاہیر اسب سے دلی سبزی پڑی تھی۔ روزِ شاعرے ہونے سخن بھی اندک نہ سہی کی باتیں ہوتیں۔ آندھ، مہیبائی، ذوق، مومن اور غالب کے ادب و شعر کی شہرت اور استاد کی بڑی و عدم تھی۔ اردو غزل اپنے شباب پر تھی۔ نئے نئے خیالات اور معنی کی فکر عام تھی۔ ہر شخص ایک دوسرے سے بازی لے جانے کی فکر میں تھا۔ شیفتہ نے اسی ماحول میں پرورش پائی اور اسی ماحول اور شاہیر کی انہی جہاں میں ان کا ذوق شعری پروان چڑھا۔ ذوق، استادش، تھے اُن کا طوطی خوب بول رہا تھا۔ ایک تو بچہ شوق شاعر و دوسرے بادشاہ کے استاد۔ سرکاری اہلِ زاد و شہرت اُن کے قدم چوم رہے تھے۔ دوسری طرف مومن اور غالب بری طرح مجلس پر چھلے ہوئے تھے۔ ان کی غیرہ کن روشنی میں دوسری مدھم روشینیاں ماند پڑ رہی تھیں۔ اُن کے مقابلہ میں کسی

کا چراغ نہ جلتا تھا۔ یہ تو تھا تو دلی کا حال۔ لیکن اس کے علاوہ لکھنؤ بھی علم و ادب کا مرکز بن چکا تھا۔ ناسخ و آتش کا شہرہ ہندوستان کے دور دراز گوشوں تک پہنچ چکا تھا۔ ان کا اپنا رنگ شعرا و مذاقی سخن تھا۔ دلی کے شعرا ان کو اپنے سے کتر ماننے کے باوجود ان کی استادی کو تسلیم کرتے تھے اور ان کی پُرگوئی کے قائل تھے۔

شیفیت نے جب شرگوئی شروع کی تو یہ سب آوازیں بیک وقت اُن کے کانوں میں پڑیں۔ اور وہ ان رنگا رنگ اور متنوع آوازوں کی مقبولیت کی کیفیت و نشانی اور طرح سے اس درجہ متاثر ہوئے کہ تھوڑی دور ہر ماہ رو کے ساتھ چلنے لگے اور قبول عام حاصل کرنے کے لئے انہی کے رنگ سخن میں شرگوئی کرنے لگے کبھی دھڑکی مڑکی کبھی وہ غائب و محسوس کی طرح تھے کبھی ناسخ کے شعروں نے پہلی طرح طوطی بچا اور کبھی معنی اور جہات کے رنگ کو آنا یا اس کے ساتھ ساتھ اپنے دھڑے ہم عصر شعرا کے رنگ کو بھی قبول کیا۔ اُن سے متاثر بھی ہوئے اور اُن کو متاثر بھی کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شیفیت کی شاعری اُن سب کی آوازوں کا مجموعہ بن گئی۔

شیفیت کی انفرادیت اس میں نہیں ہے کہ انہوں نے کوئی اپنا منفرد یا ممتاز رنگ پیدا کیا بلکہ ان کی انفرادیت ہی یہ ہے کہ انہوں نے اس قدر شاعری کی کہ تمام آوازوں کو سمیٹ کر اپنی شاعری میں سمونے کی کوشش کی جو انیسویں صدی کے مذاقی سخن کے مطابق شاعرانہ مجلسوں میں مقبول اور عام سمجھے جاتے تھے۔ شیفیت کی شاعری ایک ایسا آئینہ خانہ ہے جس میں انیسویں صدی کے تمام مقبول استادان فن کی جھلکیاں واضح طور پر دکھائی دیتی ہیں۔ اس کا اعتراف تو شیفیت نے دہرات بن سخن اگرچہ ادائے خاص باسن است، اما طبع باہر روش پناں

مناسب انداز کہ ہر مشیوہ سخن ہی کہتم ”کہہ کر خود بھی کیا ہے شیفۃ کو اس کا یہ نام کہ تو مزبور ہوا کہ وہ اپنے رانے کی علمی و شاعرانہ مجلسوں میں مقبول ہو گئے اور ان کی چاروں طرف سے آبرم و شہرت چھنے لگی لیکن خود ان کی حیثیت ان استادان فن کے مقابل میں گر گئی اور آج جب وہ رنگ و لہذا و اذیں جو اس زمانہ میں مقبول ترین تھیں، افسوس ہو کر مدہم اور پھسکی پٹنے لگیں تو ان کے کلام کے بیشتر حصہ کا بھی وہی حشر ہوا جو ان استادان فن کے کلام پر طاعت و نظام کا ہو تھا اور صرف وہ شعر و شاعری کے لائق رہ گئے جو ان استادان کے سنگ میں کہے گئے تھے جن میں بیان کی ہر گہری فکر کی وسعت اور خیال کا تنوع و بخت تھا اور جو آج بھی انہی خصوصیات کی وجہ سے دل پسند ہیں۔ دوسرے اساتذہ کے رنگ میں شعر گوئی کی یہ کوشش اتنے وسیع پایاں پر آمد شاعری میں پہلی مرتبہ نظر آتی ہے۔ شیفۃ اللہ غزل کی تاریخ ہمیں اس اعتبار سے پہلے شاعر ہیں اور مرزا غلامی دوسرے۔ حسرت موہانی نے بھی اپنے شعر گوئی کے چراغ کو اساتذہ قدیم کے رنگ سے روشن کیا۔ اس طرح جس چیز کی شیفۃ نے ابتدا کی، حسرت نے اسے آنتہ تک پہنچا دیا۔ بقول ذائق حسرت کے ہاتھوں آمد و منزل کی نشاۃ ثانیہ نہیں ہوئی بلکہ مصطفیٰ، جرات کوثر، غزل کے رنگ و تزلزل کی نشاۃ ثانیہ ہوئی۔ مصطفیٰ، جرات، موثر، ہر ایک کی شاعری میں جو رنگ دبے ہوئے تھے، ان کے دلوں میں جو چورتھے، ان میں جو ادراکات پہچے ہوئے تھے وہ سب حسرت کی غزل میں اُبھر آئے اور نکھر گئے شیفۃ نے اساتذہ قدیم کے دبے ہوئے امکانات کو تو نہیں ابھارا اور یہ کام شیفۃ کے زمانہ میں دراصل ممکن بھی نہیں تھا۔ اُنہد کے سب متلازمان اساتذہ شیفۃ سے یا تو کچھ دن پہلے تک زندہ تھے اور ان کی آوازیں بالکل تازہ تھیں یا پھر وہ اُن کے کسی نہ کسی اعتبار

سے ہم عصر تھے۔ اتنے قریب ہو کر دیے کئی دلوں کے چہرہ نکالنا بڑے دل گروہ کا کام تھا۔ شیفۃ فی ان تمام اساتذہ کے رنگوں کو مقبول ترین بنانے اور ان کے انداز کی تقلید کو عام کرنے کی خدمت انجام دی۔ اس سے شیفۃ کی ذات تو ضرور متاثر ہوئی لیکن اردو شاعری کو نکھرنے، اُبھرنے، پھیلنے، بڑھنے، پھلنے پھولنے اور مقبول ہونے میں بڑی مدد ملی۔ شیفۃ کی اس خدمت کو اردو غزل کی تاریخ مشکل ہی سے فراموش کر سکتی ہے۔

لیکن ان اثرات کو قبول کرنے کے باوجود ان کا ایک اپنا نقطہ نظر تھا۔ وہ شریں شلفٹنگلی، ابو میں شیرینی، انداز میں روانی، آہنگ کی کشک اور دو آمیزی کے قائل تھے۔ ان کا خیال تھا کہ لفظوں کا انتخاب ایسی احتیاط کیلئے اور خوبی سے کیا جائے کہ الفاظ اپنے استعمال کی صورت پر اثر و تاثر میں غیر معمولی اضافے کر سکیں۔ کہنے کا طریقہ اور انداز بیان بوجہں، بھاری بھرکم، عربیت و فارسیت سے دبا ہوا نہ ہو۔ قناعت اسلوب عبارت کا ایک ناگزیر جزو ہے۔ اگر اسلوب عبارت میں سوتیانہ یا بازواری انداز آگیا تو اس سے خواہ کیسے ہی معنی نکلتے ہوں شعر سستی کی طرف چلا جائے گا۔ شیفۃ نے نظریہ کے مطابق سادہ بیانی اداس کے ساتھ معنی کی فکر ایسی خصوصیات ایسی ہیں جن سے کسی شعر کے حسن و تنج کے معیار کا امتحان کیا جاسکتا ہے۔ وہ اپنے اس نظریہ شعر پر اس درجہ ایمان رکھتے تھے کہ جہاں انہوں نے شعر کو اس سبب سے الگ پایا وہاں اس پر ناپسندیدگی کی جہر ثبت کر دی ہے چارہ نظیر اسی وجہ سے گلشن بے خار میں ٹکڑا۔ ان کا ایمان تھا کہ شعر حرام کے لئے نہیں ہے اور نہ اسے محاورہ عوام میں بیان کیا جاسکتا ہے۔ یہ شراب کا شعلہ ہے۔ بلند اعلیٰ۔ اگر اسے محاورہ عوام میں بیان کیا گیا

تو شعروفت اور طنز کی کے درجہ سے گر جائے گا۔

شیقہ کا یہ نظریہ شعراؤں نے کے مذاق سخن اور معیار کا نمائندہ ہے، لیکن اگر تجزیہ کیا جائے تو اس کی وجہ آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے شیقہ کے طے نہیں کو زبان کی لچک اور صفا کی صلاحیت کمزور ہوتی جا رہی تھی۔ اس میں دست کے بولنے تنگی پیدا ہو رہی تھی۔ دست کے فارے محدود تر ہوتے جا رہے تھے۔ زندگی کم اور حسن بڑھ رہا تھا۔ یہی اس زمانہ کے اکابرین کی کوشش بھی تھی اور خواہش بھی۔ احساسات جذبات، تصور اور فکر کا دائرہ، گھٹتے گھٹتے چھوٹا ہوتا جا رہا تھا اور تجزیہ جس میں تنوع اور رنگینی کی کیفیت ہوتی چاہیے تھی، ایک تہذیبی روایت بن کر رہ گیا تھا۔ جس میں اپنے حدود کو توڑ کر نکلنے کی صلاحیت کم ہو چکی تھی۔ زندگی بھی بذات خود ایک منقر سے دائرے میں گھٹ کر رہ گئی تھی۔ وہ تہذیب جو اپنے شباب کے زمانہ میں نہایت ترقی پذیر تھی اپنے عروج پر پہنچ کر دم توڑ رہی تھی شیقہ بھی ہزار نئے خیالات اور جدید رنگ و مذاق رکھنے کے باوجود اسی کا ایک جزو تھے۔ وہ محاورہ، توام، زبان، بیان کے ایسے تجزیوں کو جو نظیر اور انشایا میر حسن نے کئے تھے، کیسے بداشت کر سکتے تھے انہوں نے ہر شکر کو اسی نقطہ نظر سے دیکھا اور اپنی شاعری میں بھی اس سے کم سے کم انحراف کیا۔

یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار میں گنگلی محکمہ، خوش بیانی اور جن بھی بدانت اسلوب

بھی ہے اور معنی کی فکر بھی۔ کہیں بھی بازاری پن۔ سو قیاء انداز یا کسی گلیٹیا یا غیر شاعرانہ الفاظ کا استعمال نہیں ملتا۔ ان کی یہی احتیاط تھی جس کی وجہ سے ان کے کلام میں بہت اشعار بہت کم نظر آتے ہیں۔ شیقہ نے مذاق شعر کو سنوارنے میں بڑی خدمت انجام دی ہے۔ وہ اپنے زمانہ کی بہت بڑی "گمانڈنگ فرد" تھے۔ ان

کا اثر ہم عصر شعراء پر اس درجہ تھا کہ شیفۃ کی داد اُن کے لئے باعثِ فخر ہوتی تھی۔ شیفۃ اپنے زمانہ کی مجلسوں میں ایک خاص عزت و وقعت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ ہر بڑے مشاعرہ میں وہ شریک ہوتے۔ بہتہ دار ہاری باری ان کے اوفقی صد الدین آزدہ کے ہاں مغلپس ہوتیں جن میں دلی کے اساتذہ ادب باہر سے آنے والے شعراء شریک ہوتے۔ شیفۃ کا اثر اس زمانہ کی مجلسوں میں اس درجہ تھا کہ ان کی تعریف یا خاموشی (اس زمانہ کے دستور کے مطابق) شعر کے حسن و قبح کا زبردست امتحان ہوتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ وہی انداز بیان، فکر و معنی اور اسلوب کے وہی سانچے مقبول ہوئے جن کو شیفۃ پسند کرتے تھے۔ ادب کے وہ علمبردار اور نمائندہ تھے۔ حاکمی جہنیں شیفۃ کی صحبت میں ایک عرصہ تک رہنے کا اتفاق رہا۔ خود اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ لوگ اُن کے مذاق کو شعر کے حسن و قبح کا معیار جانتے تھے۔ ان کے سکوت سے شاعر کا شعر خود اس کی نظر سے گرجا جاتا تھا۔ ادا کی تحسین سے اس کی قدر بڑھ جاتی تھی۔ انہی کے ساتھ میں بھی جہانگیر آباد سے اپنا کلام مرزا غالب کے پاس بھیجتا تھا۔ لکھنؤ حقیقت مرزا کے مشورہٴ اصلاح سے مجھے خداں فائدہ نہیں ہوا کہ جواب صاحب کی صحبت سے بہا۔ ان باتوں سے میرا مطلب صرف یہ ہے کہ شیفۃ کا اثر ان کے ہم عصر دلہا و صافیاں و آئینہٴ دل کے شعراء پر ناگہلا ادا تھا۔ اور اس تھا کہ انہوں نے اردو شاعری کے مذاق کو سنوارنے، بنانے اور نکھارنے میں کسی بڑے سے بڑے شاعر سے کم حصہ نہیں لیا۔ شیفۃ نے ان مردِ خیالات کے خلاف اپنے انداز میں اور اس زمانہ کے مردِ قاعدہ کے مطابق بغاوت کی جس سے اس زمانہ کی اردو شاعری دوچار تھی اور جسے بعد میں حاکمی نے مقدمہٴ شعور و شاعری کی شکل میں دُنیا کے سامنے پیش کیا۔ شیفۃ کی اس خدمت

کو بھی اورو شاعری آسانی سے فراموش نہیں کر سکتی۔

مشہور ہے کہ انشائی ذہانت و فطانت کو ذاب سعادت خاں کی محبت کھا گئی، لیکن برخلاف اس کے شیفۃ کو مذہب کا غلبہ ان پر مذہب ایسا سوار تھا کہ وہ شر گوئی کو اشتغالِ عالیہ ہی میں شمار نہ کرتے تھے۔ چونکہ انہیں بحیثیت شاعر اور سخن داں کے شر و شاعری کی مغفلوں میں شریک ہونا پڑا تھا اس لئے محفل کے قضاصل سے مجبور ہو کر شریک بننے پڑتے تھے۔ حج سے واپسی پر تو مذہب اور عبادت ان کی زندگی کے "اشتغالِ عالیہ" بن کر رہ گئے تھے۔

اے شیفۃ ہم جب سے کہ آئے ہیں حرم سے

شوقِ صنم و خواہشِ صہبا نہیں رکھتے

یہاں تک کہ وہ اپنی ظاہری و باطنی زندگی کو یکساں رکھنے کی سلسلِ کوشش

کرتے رہے۔ صرف وہی اشعار غزل کے پڑھتے جن میں کوئی ایسی شوقی یا کوئی ایسا نہر نہ

ہو جو انکی داخلی کشش کا اظہار کرنا چاہا جو انکی ظاہری مضبوطی کے خول سے علیحدہ معلوم ہوتا ہو۔

گو حالی پر بھی مذہب کا غلبہ تھا لیکن محالی کی شاعری اس آنت بے دراز کشش

تھیں کہ انہوں نے اپنی داخلی کشش زہد و رندی کے تقصاد کو بھی اپنی غزلوں میں

بیان کر دیا جن سے ان کی زندگی کی باطنی و ظاہری حالتیں علیحدہ اور الگ تھیں۔

حالی نے اپنے دل کے چر کہہ رکھن طرح سے ہر کئے علوم کے ساتھ ظاہر کرنے کی کوشش کہ

انکی غزلیں جس قدر کشش کے اظہار کی وجہ سے اورو غزل میں متوازن نہ رہتی ہیں لیکن

اس کے برخلاف شیفۃ کے دل کا چر دل کے دل میں رہ گیا۔ یہ چیز بحیثیت شاعران

کے لئے سم قاتل بن گئی اور وہ اتنے بلند شاعر نہ رہے جتنے وہ تھے۔

جیسی صلاحیت کے آدمی سے توقع تھی۔ اس کا اعتراف وہ خود بھی کرتے ہیں کہ ”مرا
 بایں اثرات چہ کار۔ نظائر سدرہ نشیں را بر چوب خیل آشیان مبنند۔“ چوں ربط
 بایں فن از دگر اشغال عالیہ دفنون شریفہ بازی دارد اکنوں دیر گاہ مست کہ سرود
 کارم نیست مگر تحریک محفلیاں گلہ ہے از فار دات جدیدہ اتفاق می افتد۔ آل
 ہم بعد سالی کہ نہ لبہ: ”دیگر اشغال عالیہ“ اور فنونی شریفہ سے متعلق یہی غلط فہمی
 تھی جو ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کو چاٹ گئی اور ایسے شعرائں کی زبان پر آئے گئے۔

شوقِ خواہاں از گیا، حوروں کا جلوہ دیکھ کر

رنجِ دنیا مٹ گیا، آرامِ عقبی دیکھ کر

حالی نے تو چونکہ اصلاحِ سخن و مزاج قوم کو منوار کرنے کا بیڑہ اٹھایا جس
 کا اظہار انہوں نے ”مقدمہ“ میں کیا اور جس کی بناء پر انہوں نے ”لہود غزل“ میں
 محبوب کے مذکور ہونے پر زبردست لے دے کی لیکن شیفتہ کے ساتھ یہ معاملہ خاص
 مذہبی تھا۔ ان کا محبوب مومنٹ صرف اس لئے ہے کہ محبوب کا مذکور ہونا ثقہ اور
 مذہبی نقطہ نظر سے مذہب اور بڑا تھا۔ یہ بات ویسے تو کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔
 شعر میں محبوب خواہ مذکور ہو یا مومنٹ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ شاعر تو اپنے
 جذبات کا اظہار کرتا ہے، اپنے داخلی احساسات اور تجربوں کو بیان کرتا ہے، اپنے
 تخیل اور فکر کے آٹے ترچے خطوط کا ذکر کرتا ہے، اپنے وجدان کے خلاقانہ عناصر کو
 سامنے لاتا ہے کہ محبوب کی مردانہ یا زنانہ شکل و صورت کو۔ وہ تو شکل و صورت
 کے جذباتی رشتوں اور تاثرات کو پیش کرتا ہے۔ غزل میں ہاں سے شور کا ارتکاز نفس،
 جنسیت اور نفس بہت پر شقت سے ہوتا ہے۔ ہم اس وقت عاشق محض ہوتے

ہیں نہ کہ کسی مرد یا عورت کے عاشق اور ہمارا محبوب محبوب محض ہوتا ہے نہ کہ مرد یا عورت، لیکن شیفہ کی شاعری کے مطالعہ کے سلسلے میں یہ باتوں کی اہمیت کم ہوتی ہے کہ شیفہ کے مذہبی غلبے اور غلو کا اندازہ ہم سے کیا ہے یہی سمجھا جائے کہ ان کی شاعری کو بناتے یا بگاڑنے میں اس اثر کا کہاں تک ہاتھ ہے اور بالخصوص جب کہ شاعری غزل میں کی جائے جہاں ہاروت ماروت بھی اگر نہ ہر وہی کا فردا یوں کا شکار ہو جائے ہیں۔ غزل تو ایک اندرونی کیفیت کے تذکار کا ذریعہ ہے اور ہمارے اس میں تو تجرید کا کام نہیں چل سکتا۔ اس میں تو آدمی کو اپنے اندرون کے پتے تاثرات کو پسے اور تکانے کے ساتھ بیان کرنا ہوتا ہے۔ اس میں اس کی گنجائش ہی نہیں ہے کہ یہ بات مذہبی اعتبار سے مذموم ہے اور یہ بات عینی کو سنوار سکتی ہے۔ شاعری کا تخلیقی عمل کوئی ایسا سہل و آسان فعل نہیں ہے کہ آدمی دیکھے یا سنے اور اسے شعر میں بیان کرے۔ شعر کا یہ حد درجہ بیانیہ انداز شعر کو اثر و تاثر کے درجے سے گرا دیتا ہے۔ شعر کا بلند تر اور خوب تر کہہ سکتا ہے جس کے اندر تجربہ کی اوجیز بن، مختلف قسم کے تضاد جذباتوں کا تصادم مختلف قسم کے دھاروں کا ٹکراؤ، جذباتی بلندی و پستی کا احاطہ ایک داخل لگن، ایک اضطراب، بے چینی اور کرب موجود ہو۔ جہاں انسان اپنے داخلی حقائق اور تجربات کو چھپانے لگتا ہے، ریاکاری کا پردہ اپنے دل و دماغ پر ڈال لیتا ہے، اپنی باطنی زندگی کی کشمکشوں، الجھنوں اور کیفیتوں کو صرف اس لئے چھپانے لگتا ہے کہ کہیں اس کی ظاہر و منہداری کی پول نہ کھل جائے تو ایسے موقع پر تخلیقی عمل پھیکا، کند اور افسردہ پڑ جاتا ہے۔

شیفہ کو اسی چیز نے بہت نقصان پہنچا یا اور وہ شاعرانہ اعتبار سے اپنے وقت کی سب سے بڑی قوت

ہونے کے باوجود غالب مومن اور حاکمی کے ہم تہ نہ ہو سکتے اور یہی وہ چیز ہے جو شیفۃ کے ان سب سے زیادہ کھٹکتی ہے۔ اسی وجہ سے شیفۃ کے ہاں جذبے کی کمی اور پچھلے پن کا احساس ہوتا ہے۔ اُن کے دیوان میں سینکڑوں اشعار ایسے موجود ہیں جو معنی و مفہوم اور خیال کے اعتبار سے بڑے نادر اور بڑے اچھے ہیں لیکن جذبے کی کمی کی وجہ سے اُن میں ایک آپٹک کی کسر رہ گئی اور جذبات و قیاسات اُن کے رگ دریشہ میں پیوست نہ ہو سکے۔ مگر اُن کے بیان میں شگفتگی یہی ہے، ان کا اہم عنصر درجہ نشانیہ بھی ہے، ان کا انداز سبک سبک سا بھی ہے مگر ریاکاری کے غلبے نے اُن کے دل و دماغ پر جو پیرے بٹھا دیئے تھے، اُن میں شدت یا احساس اور جذبے کی غلغلہ کا کوڑک چھپن اور دھمک پیدا نہ ہو سکی۔ یہ شیفۃ کا زبردست المیہ ہے اور یہی وجہ ہے کہ اُس کا دماغ غزل کے عام نقاد اُن کو رمانی طور پر قبول کر کے ویسے بالکل نظر انداز کر کے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس سلسلے کے دو چار شعر سنئے :-

بے قدر ہے مفلس شجر خشک کی مانند	یاں در ہم دنیا میں برگ و ثمر آیا
مشاہد کا تصور ہی سب بناؤ میں	اس نے ہی کیا نگاہ کو بھی پُر لعل بنا دیا
یہ ڈر رہا کہ سوتے نہ پائیں کہیں مجھے	وعدے کی رات نیند نہ آئی تمام شب
کیا میکہ دل میں ہے کہ معارض میں وہ نہیں	البتہ ایک ناں دل بے مدعا نہ ستا

ان اشعار میں جذبے کی سطح پر ایک اکھڑا اکھڑا اپنی سامسوں ہوتا ہے۔ کچھ یوں لگتا ہے جیسے بے درجہ کوئی چیز تلاش کی جا رہی ہے اور اس تلاش میں دل ساتھ نہیں ہے۔

لیکن پر غلاف اس کے جب جذبہ و خیال شیفۃ کے اشعار میں گھل مل کر

ایک صحت اور ایک کاف بن جاتے ہیں تو ان کی شاعری کا قد بلند ہونے لگتا ہے اور ان کی شاعری کا یہی حصہ ہے جو اردو غزل کی تاریخ میں انہیں مسند بلند پر جگہ دیتا ہے۔ یہ چند شعر ٹپختے اور شیفقت کے شاعرانہ رتبے سے متعلق خود فیصلہ کیجئے۔

اچھی اے شیفقتہ واقعت نہیں تم	کہ باتیں عشق میں ہوتی ہیں کیا کیا
شیفقتہ ضبط کرو ایسی بھی کیا بیتابی	جو کوئی ہر تہیں احوال سنا ناول کا
جب قیہوں کا ستم یاد آیا	کچھ تہارا بھی کرم یاد آیا
نہ دیا ہائے مجھے لذت آنار نے ہیں	دل ہمارے سے خالی تو جی بھر آیا
یاس سے آنکھ بھی چمکی تو توجہ سے کھلی	مسکد دعدہ دیدار نے سونے نہ دیا
داسن بکلاں کے ہائے دنیا کی بھی وہ چلا	جس ہانے نے کہ جیب کو داسن بنا دیا
اظہار عشق اس سے نہ کرنا تھا شیفقتہ	یہ کیا کیا کہ دوست کو دشمن بنا دیا
گہم سے خفا وہ ہیں گہمے ان سے خفا ہم	مدت سے اسی طرح بھی جاتی ہے باہم
طوفان نوح لانے سے اے چشم فائدہ	دوا خشک بھی بہت ہیں اگر کچھ اثر کریں
سب باتیں انہی کی ہیں یہ سچ بویو قاصد	کچھ اپنی طرف سے تو نصرت نہیں کرتا
کیا جانے گزری خبر یہ کیا اس کی بزم میں	آئے وہ اس طرح کہ مجھے پیارا لگیا
آرام سے ہے کون جہان خراب میں	مغل سینہ چاک اور صبا اضطراب میں
آشفقتہ خاطر وہ بلا ہے کہ سشیفقتہ	طاعت میں کچھ مزل ہے نہ لذت گناہ میں
ہائے وہ شیفقتہ کی بے تابی	تھام لینا وہ تیرے محل کو
اتنی نہ بڑھا پاکٹی داماں کی حکایت	داسن کو ذرا دیکھو ذرا بند قبا دیکھو
اتنی بھی مری ہے پے تزاری	اب آپ سے افسوس کم کریں گے
مرنے کا مرے نہ ذکر کرنا	قاصد وہ بہت افسوس کم کریں گے

نہ پرچہ شیفۃ کا حال صاحب
یہ حالت ہے کہ اپنے میں نہیں ہے
وہ شیفۃ کہ دھوم ہے حضرت کے نزدیک
میں کیا کہوں کہ بات بچے کس کے گھر سے
یہ قبضہ راز کی تعلیم شیفۃ ہے جا
زبان ہم کو ملی ہے اگر بیاں کے لئے
شاید اسی کا نام محبت ہے شیفۃ
اسی مضمون کے میر کے دو شعر سنئے ہ

عشق سے تو نہیں ہوں میں واقف
دل کو شعلہ سا کچھ پٹتا ہے
ہم طور عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
پینے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے
حالی کا شعر ہے ہ

عشق کہتے ہیں جے سب وہ یہی ہے شاید
خود بخود دل میں ہے ایک شخص سلایا جاتا
میں نے شیفۃ کے یہ چند منتخب اشعار پیش کیے ہیں ذرا ان اشعار کے لمبی کٹنگ
اور جذبات کی دھمک کو دیکھئے کہ فکر و جذبہ اور احساس کا آہنگ کس طرح ایک
دوسرے میں مدغم ہو کر تکمیل ہو گیا ہے۔ ان میں مناسبت اور اسلوب، ثلثہ انداز،
لفظوں کی ترتیب، دلشستہ، لے، صوتی اسٹان کس قدر گہرے اور موثر ہیں۔ شیفۃ
کے کلام میں ایسے اشعار کی کمی نہیں ہے، لیکن بات پھر وہیں آن کر بھرتی ہے کہ شیفۃ
نیا پنی عمر کے بڑے حصہ میں نہ تو شرگوئی کو اشغالِ عالیہ کا درجہ دیا اور نہ مذہبی عقیدت
کے پیش نظر اپنی ظاہری شخصیت کو ٹھیس پہنچائی۔ یہ شیفۃ کی سب سے بڑی تم غرضی
اظہارِ غلط انداز فکر و نظر خاص نے انہیں دوسرے درجہ کے شعراء کی صف میں نہ کھڑا کیا۔

لیکن یہ بات شک سے بالاتر ہے کہ اردو کے نغم کی حیثیت سے اردو کے مشہور ترین شعرا کے انداز بیان کو مقبول و مروج کرنے میں ان کی خدمات اردو کے کسی بڑے سے بڑے شاعر سے کم نہیں ہیں۔

اور پھر یہی نہیں وہ اردو غزل کے دس صف دوم کے شعراء میں سرفہرست رکھے جاسکتے ہیں۔ شفیقہ کے میسوں شرابیہ ہیں جو خیال کی ہر گیری اور انداز بیان کی وجہ سے آج بھی زبان زد خاص و عام ہیں۔ گوئے نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اچھے خیالات بے باک بچوں کی طرح اچانک اور یکایک سامنے آکر پڑے ہوتے ہیں اور چلا چلا کر کہنے لگتے ہیں ہم یہاں ہیں ہم یہاں ہیں۔ شامی میں بھی وہی اشار ضرب المثل بن سکتے ہیں جن میں انسانی توجہ کو اپنی طرف مبذول کرنے کی یہ صلاحیت پر مشیدہ ہو جن میں خیال کو ایسا اور کچاس طور پر ایسے انداز سے پیش کیا جائے کہ سب یہ کہہ اٹھیں کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے۔ اردو کے بہت کم شاعر دل اور شعر دل کو یہ سعادت نصیب ہوئی ہے۔ شفیقہ کے بہت سے اشعار میں یہ خصوصیت موجود ہے کہ وہ قاری کی توجہ اپنی طرف منقطع کر کے ایک دم اس کی زبان پر چڑھ جاتے ہیں اور پھر رد زمرہ کی گفتگو اور مجالس کا ایک حصہ بن جاتے ہیں اور اس طرح سینہ بہ سینہ ایک نسل سے دوسری تک پہنچتے رہتے ہیں۔ یہ چند شعر سنئے جو اردو دال طبعہ کی زبان پر رد زمرہ کی گفتگو میں محاورہ کے طود پر چڑھے ہوئے ہیں اور جو مختلف ماحول اور موقع و محل پر مختلف معنی میں استعمال ہو کر بات چیت کرنے والے کے بیان کو مؤثر ترین بنا دیتے ہیں۔

ہم طالب شہر ہیں ہیں ننگ سے کیا نام ہنام اگر ہاں ہے تو کیا نام نہ ہوگا

اُرتی سی شیعہ کی خبر کچھ سنی ہے آج
 وہ شیعہ کہ دھوم ہے حضرت کے زہد کی
 ہر چند سیر کی ہے بہت تم نے شیعہ
 فنانے اپنی محبت کے سچ ہیں پر کچھ کچھ
 شاید اسی کا نام محبت ہے شیعہ
 لیکن خدا گرے یہ خبر معتبر نہ ہو
 میں کیا کہوں کہ رات مجھے کس کے گھر ملے
 ہر میکے میں بھی کبھی تشریف لائے
 بڑا بھی دیتے ہیں ہم زریں داستان کے لئے
 ہے آگ ہی جو سینے کے اندر لگی ہوئی

ایک بات اور شیعہ کے کام کے مطالعے کے سلسلے میں نمایاں طور پر
 سامنے آتی ہے، وہ ہے اُن کے تخلص کا استعمال۔ شیعہ کا تخلص کچھ ایسا
 موزوں ہے اور خود شیعہ اسے تعریف میں لاکر ایسا موزوں بنا دیتے ہیں کہ ہر
 شعر خواہ کسی معیار کا ہو جس میں ان کا تخلص آجاتا ہے، اس کا انداز کچھ ادنیٰ نہ ہوتا
 ہے اور شعر میں کچھ جان کی بڑھاتی ہے۔ زیادہ تر وہی اشعار شہور میں جن میں اُن کے
 تخلص کا استعمال ہوا ہے۔ ان کے تخلص میں ایک چونکا لے والی لہجہ سی پائی
 جاتی ہے۔ ویسے قائد و شاعری میں سوز، آتش، موت، حسرت وغیرہ سب نے
 تخلص کے بل بوتے پر بڑے معنی خیز شعر کہے ہیں لیکن تخلص کے معنی سے فائدہ نہ
 اُٹھاتے ہوئے بھی شیعہ کا تخلص اپنی جگہ بھاری پھیر دیتا ہے۔ ان کے تخلص
 کی شخصیت اور دجاہت کچھ نظروں کو ایسے پکڑتی ہے کہ طبیعت میں ایک شگفتگی
 اور ایک لہری پیدا ہو جاتی ہے۔ اس اعتبار سے اردو شاعری میں تخلص کا اس
 طرح استعمال شیعہ کے علاوہ اور کہیں نہیں ملتا۔ پھر شیعہ اردو کی روایتی ہیئت
 کے مطابق تخلص کو مطلق کے بجائے مطلق میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ اس سے ان
 کی غزل میں کچھ ایسا ذاتی قسم کا انداز بیان پیدا ہو جاتا ہے کہ قاری کا ذہن

اس ذاتی تاثر اور شخصی تجربہ کو سننے کے لئے بہترین گوش ہوتا ہے

انسان کی طرح گدہ، دوسروں کی آپ بیتی۔ ایسی آپ بیتی جس میں اس کے اپنے مصوصاتی اور تجرباتی کلابان ہوں یا تو جسے سنتا ہے جب شاعر مطلع میں اچھا پے مقابل ہو کر ابتدا کرتا ہے تو اس سے ایک ذاتی بیان کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ تکنیک قاری یا سامع میں دلچسپی پیدا کرنے کے لئے بڑی کامیاب ترکیب ہے۔ اس سے پوری غزل میں فکر کا تسلسل پیدا ہو جاتا ہے۔ شیفۃ کی ایسی غزلوں میں بالخصوص اور دوسری غزلوں میں بالعموم فکر و خیال کا یکساں موڈ، یکساں کیفیت، تاثر کی ایک وحدت، خیال کا ایک آہنگ اور لگا احساس باقی رہتا ہے۔ یہ ایک اور خصوصیت ہے جو شیفۃ اور حسرت کو ایک دوسرے سے قریب تر کر دیتی ہے۔ حسرت کی تقریباً ساری غزلوں میں موڈ تاثر اور کیفیت میں وحدت اور تسلسل کا احساس رہتا ہے۔ شیفۃ کے ہاں بھی سلسلہ بخن ایسا مربوط رہتا ہے کہ جب تک سامع اس کا نتیجہ نہیں سن لیتا اس کی توجہ قائم رہتی ہے۔ ایسی غزلوں میں شیفۃ و حسرت دونوں کے ہاں تکنیک یہ اختیار کی جاتی ہے کہ ایک خیال کو پہلے شعریں بیان کرتے ہیں اور پھر اس خیال کی تشریح و وضاحت مختلف انداز و طریقوں اور پہلوؤں سے دوسرے شعروں میں کرتے چلے جاتے ہیں۔ اس تکنیک کو غزل سلسل کے ذیل میں لایا جاسکتا ہے۔ لیکن اس میں غزل سلسل سے زیادہ عظمت کا احساس پیدا ہوتا ہے اور یہ اس بات کی علامت ہے کہ شیفۃ اور حسرت دونوں غزل میں بیان کے لئے کچھ اور سطحوں کی تلاش میں تھے۔

وہ غزل کو محدود تصورات سے ہٹا کر نظم کی حدود سے ملا دینا چاہتے تھے۔ شیعفۃ نے تیسرا اور دوسرے شعرا کے اجتماع میں اس انداز میں ان کو مقبول بنایا اور حسرت نے اسے ایک خاص بلندی تک پہنچا دیا اور آج ہم دیکھتے ہیں کہ نئی غزل میں منکر و بیان کا یہ تسلسل عام طور پر پایا جاتا ہے۔

شیعفۃ جس ماحول اور سماج میں پلے بڑھے "عشق" اس سوسائٹی کا فلسفہ حیات تھا۔ یہ ان کے کلچر کا ایک ناگزیر حصہ و مقلدان کی زندگی کی ایک وضع داری تھی، ایک فیشن تھا۔ یہ سماج عشق کے ذریعہ اپنی روحانی اُلجھنوں کے پیچیدہ مسائل حل کرتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ساری اردو غزل میں عشق ہر جگہ نظر آتا ہے۔ بلکہ یوں کہا جائے تو زیادہ صحیح ہو گا کہ اردو غزل کا مزاج ہی عشق سے بنا ہے۔ وہ اس کے بغیر ایک قدم نہیں بڑھا سکتے تھے۔ ان کے نئے زندگی کے دوسرے مسائل درمونا توڑی حیثیت رکھتے تھے۔ ادا اگر ان ذکر ہوا بھی یا کسی سماجی، سیاسی، اخلاقی اور معاشی مسئلہ پر کچھ اظہار رائے کیا بھی تو اس میں عشق کی غنیمات و رمزیات کا سہارا لینا پڑتا تھا۔ گویا عشق کا فلسفہ ان کی زندگی کا ایک ایسا محور بن گیا تھا جس کے ارد گرد ان کی زندگی اور زندگی کی ساری وارداتیں گھومتی تھیں۔ اس فلسفہ کے ماننے والے سب ہی لوگ تھے۔ دنیا دار بھی اور دیندار بھی۔

شیعفۃ جس کو نہیں عشق وہ اپنے نزدیک

کیا بری طرح سے دُنیا میں بسر کرتا ہے

لیکن اس عشق کی نوعیت کیا تھی؟ یہ محبوب اور عاشق کے درمیان کس

قسم کے رشتے قائم کرنا تھا۔ اس نے عاشق محض کے داخلی جذبات میں کس قسم کی تبدیلیاں اور کیفیات پیدا ہوتی تھیں، وہ کون سے تاثرات و احساسات تھے جو اس عشق کے تصور کے ساتھ پیدا ہوتے تھے، اس عشق میں صرف روایت ہی روایت تھی یا سچے اور حقیقی عاشقانہ محسوسات کا بھی دخل تھا؟ عاشق محبوب سے کیا چاہتا تھا؟ وصال و فراق کے تصورات کس انداز کے تھے؟ لمبے غیر اور رقیب کا تصور کیا حیثیت رکھتا ہے؟ یہ اور اسی قسم کے کلمہ بہت سے سوالات اردو کی عشقیہ شاعری سے متعلق پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن اس بات کو ماننا پڑے گا کہ عشقیہ شاعری سوائے چند شاعروں کے ایک روایتی چیز بن کر رہ گئی تھی۔ وہی خیالات بار بار دہرائے جاتے تھے۔ آدم و حوا کا قصہ اپنی ابتدائی شکل میں ظاہر ہوتا تھا۔ لیکن اس میں بچے حقیقی شہوانی اور جنسی جذبات کیاب سنو اور خفاطون کا پاک بازی کا نظریہ، جو اسلامی فلسفہ نے جوں کا توں قبول کر لیا تھا، عام اور مروج تھا۔ مذہب کا غلبہ اُن لوگوں کے ذہنوں پر اس درجہ تھا کہ اس کے خلاف کچھ کہنے میں ایک شبکی سی محسوس کرتے تھے۔ اور "تغہ لوگوں" کی الزام تراشی سے غوت زدہ تھے۔ یہ چیز اردو کی عشقیہ شاعری کی نشوونما کو کھا گئی اور اسی نے اردو غزل کے بڑے حصہ میں ناکامی و محرومی اور نامردوں کی پاک حجت کی شاعری نظر آتی ہے۔ کوئی دردِ بام پر گجرائے ہوئے پھرتا، ہر کسی کو سادیہ کے کچھ اور منظور نہ ہوا، لیکن چھت پر دم سے کود کر سستی گئی، نہ ہو سکی۔ یہی وجہ ہے کہ اردو غزل میں مضمون اور خیال آفرینی کے اعتبار سے عام طور پر ایک شاعر اور دوسرے شاعر میں کچھ زیادہ فرق نظر نہیں آتا۔ ویسے تو دل کے

کے جانے کے سانحے سے اردو غزل بھری پڑی ہے لیکن پوری اردو غزل میں آپ کو جسم کا احساس بہت کم ہوگا۔ بلکہ اس کے برخلاف ایک فاصلے، ایک دوری کا احساس ہوگا۔ اسی دوری اور فاصلے نے اردو کی عشقیہ شاعری کو بڑا نقصان پہنچایا ہے۔ اردو غزل کا ہر شاعر بالعموم اپنی پاکبازی، زہد اور تقویٰ کا یقین اپنے محبوب کو دلانا رہا ہے۔ بشیقتہً سبھی اسی جھیلی کے چٹے بٹے تھے اور سچہ ہر اعتبار سے بلند تر بھی۔ رات کی گیارہ بج رہی تھی کہ وہ کم از کم عشق کے اس تصور کے خول سے الگ ہو سکتے۔

تقویٰ مرا شمار ہے عصمت مرثشت و دست

سچر منجھ سے گون سا ہے سبب احتراز کا

یہ مزاج اردو کی عشقیہ شاعری کا عام مزاج ہے۔ چونکہ اردو غزل میں لطف پیرایہ کے ساتھ ان کے ان لطیف جذبات کا اظہار نہیں ہو سکا۔ اسی نے من چلوں نے اس کا راستہ کبھی رنجی میں اور کبھی جرات کی شاعری میں ڈھونڈ نکالا۔ یہ سبھی ایک دوسری انتہا تھی۔ اور اس بات کی علامت کہ شاعری کا جی ادھر شہوانی پہلو دے رہے اور گھٹنے سے شاعر کے دماغ کی فصاحت اور پراگندہ ہو چکی ہے۔ بشیقتہً کی شاعری میں بھی احساس جسم نام کو نہیں ملتا۔ وہ محبوب سے دصال بھی چاہتے ہیں۔ اس کے ساتھ زندگی گزارنا بھی چاہتے ہیں۔ لیکن اس سلسلہ میں وہ زہد و تقویٰ کا حوالہ ضرور دیتے ہیں۔ فرقان نے دے کر اکیلے یا شاعر ہے جس نے شعوری طور پر غزل میں اس مزاج کو سمجھایا ہے۔ اس کا ایک شہر سنئے ہے شب دصال کے بعد آئینہ تو دیکھ لے دستا ترے ہمال کی دوشیزگی نکھر آئی

اس شعر میں جہاں لطافت بیان، نشاطیہ لہجہ، شگفتگی خیال اور
ادب اثر آفرینی موجود ہے، وہاں بڑی لطافت کے ساتھ جسم کا احساس بھی
روح کو کما ہوتا ہے۔ ایک ایسا احساس جو جسم ہے بھی اور نہیں بھی۔
شاعری میں احساس جسم کا اظہار کوئی گالی نہیں کہ سنتے ہی تیوری
پر بل پڑ جائیں بلکہ انسان کی فطری خواہش کے ان لطیف تاثرات کا اظہار ہے
جن کا اظہار فطرت کے متن مطابق ہونے کے مساوی بہن انسانی کے خلا کو پُر کرنے
کا واحد ذریعہ بھی ہے۔

تثقیف کے عشق میں وہ خود سپردگی، گہرائی، المیہ لہجہ کی کشک اور چمن نہیں
ہے جو تیر کے ہاں ملتی ہے۔ تیر نے ان جذبات کو، ان نادر اور غیر مرئی خصوصیات
کو، جنہیں لفظوں کی گرفت میں لانا مشکل تھا اور جنہیں صرف مہم اور غیر واضح
انداز میں محسوس کیا جاسکتا تھا، اس انداز اور ایسے تیر سے بکڑا کہ ہر شخص کو وہ
اپنے جذبات کا اظہار معلوم ہوئے۔ یہی وجہ ہے کہ تیر کے شعروں میں آفاقی
صفات، ہر گیریت پیدا ہو گئی۔ لیکن ان کے ہاں چونکہ صرت انسانی جذبات کا
المیہ پہلو بیان ہوا، اس لئے ساری آفاقیت اور ہر گیری کے باوجود یک گونہ
یکسانیت باقی رہی۔ غالب نے جذبات کے المیہ اور نشاطیہ دونوں پہلوؤں کو
زندگی کے متنوع اور نئے تجربات کو لہجہ کی چمن، اثر و تاثر کی شدت اور
دل کو مہ لینے والے انداز میں پیش کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے اس نوع کے ہاش
غالب تیر سے زیادہ مقبول ہوا۔ بقول ذائق شاعر تو تیر بڑا ہے لیکن فنکار غالب
بڑا ہے۔ تثقیف نے بھی غالب کا اتباع کیا۔ تیر کی در و آمیزی و سادہ بیانی کو بھی

پنایا۔ ان کے المیہ لہجہ کو بھی اپنی شاعری میں سمیٹا لیا۔ لیکن چونکہ شیفتہ کی حقیقی زندگی میں انداز کی عملی زندگی میں تعلقی سطح پر زمین آسمان کا فرق تھا اس لئے شیفتہ میر سے زیادہ فریب زد ہو سکے۔ وہ غالب سے بھی اس لئے قریب تر نہ ہو سکے کہ ان کی اخلاقی اقدار اور غالب کی اخلاقی اقدار میں ان کی زندگی اور غالب کی زندگی میں بڑا فرق تھا۔ اس بات کو اس شعر سے سمجھا جاسکتا ہے۔ محبوب کے جب آنے کی خبر ہوتی ہے تو شیفتہ اپنے گھر کی معافی سٹرائی میں لگ جاتے ہیں۔ سارے اسباب میٹ بھیتا کر لے لگتے ہیں۔ گھر کو آئینہ بنا دیتے ہیں۔ وہ حقیقتاً اس موقف میں تھے کہ محبوب کے شایان شان انتظام کر سکیں۔

اسباب میٹ یہ جو ہتیا ہیں شیفتہ

کیا پر وہ تم سے آنے کی ان کے خبر ہے آج

اب ذرا غالب کا شعر ملاحظہ ہو۔ وہ جب محبوب کے آنے کی خبر سنتے ہیں تو

بوکھلا سے جاتے ہیں اور دھڑکاؤ نے لگتے ہیں۔

ہے خبر گرم ان کے آنے کی آج ہی گھر میں بوریانہ ہوا

رہن بہن کے اسی فرق کی وجہ سے ان کا مزاج شیوہ ہائے میر کے ابلع

کے دھوئی اور غالب کے ننگ میں شرگوئی کی کوشش کے باوجود ان سے قریب

تر نہ ہو سکا۔ ان کے یہاں عشق کا معاملہ بڑی اہمیت رکھنے کے باوجود بالکل

سیدھا سا اور دو ٹوک قسم کا ہے۔ وہ محبوب کو بھی اس لئے چھوڑنے پر تیار

ہیں کہ وہ رقیبوں سے ملتا ہے اور رقیبوں سے ملتا انہیں ایک آنکھ نہیں بھاتا۔

محبوب کو چھوڑنا بھی بذات خود ایک عجیب سی غصہ والی بات ہے، جو سچا عاشق

کبھی نہیں کر سکتا۔ غالب تو مرث سبک مرث کے مرگرائی کی وجہ پوچھنے سے
کڑاتے تھے مگر شیفۃ ۷

جب تک کہ تم رقیب سے ملنا چھوڑ دو

مل جائے تم سے شیفۃ ایسا کبھی نہ ہو

پھر میں کام کچھ نہیں تم سے پھر وہی وضع گر تہاری ہے

شیفۃ کے لئے عشق بازی کا مشغلہ مرث ایک مشغلہ تھا شریفانہ اور

رعائتی اس میں ذنوب تھا گہرائی اور خونریزی اندہ بد باقی عداوت کے قصے تھے جو

کا محرکۂ فکر کے نقطہ نظر سے زندگی میں انقلاب پیدا کرنے کا موجب مان کے

ہاں (بقول قائم چاند پوری) عشق کا مرث یہ تصور تھا کہ

شغل بہتر ہے عشق بازی کا

کیا حقیقی و کیا مجازی کا

وہ تو ایسے عشق کے قائل تھے جس میں دونوں طرف آگ برابر لگی ہوئی ہو۔

لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کے عشق میں حد درجہ خود داری کا احساس ملتا ہے۔

ایسی خود داری جو ہر بڑے شاعر کے ہاں ملتی ہے اور جو چھوٹوں کے ہاں دانتوں

کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

لازم ہے یاد بھی ہو بے تاب در نہ کیا

وہ عشق ہے کہ رنج یہاں ہو و ہاں نہ ہو

سبقت ہو تجھے راہ میں اس کو پے کی بجھ پر

نہ تہا یہ لے راہ نہا ہو نہیں سکتا

وہ اسے طالع خفتہ کہتے ہیں میں بھی
 وہم بے خوابی اغیار نے سونے نہ دیا
 کچھ بات راز کی ہے ذرا پاس آئیے
 جی میں ہے آج خوب عدد کو جلائیے

لیکن ان سب باتوں کے باوجود وہ محبوب پر سب کچھ نثار کر دینے کو
 بھی تیار ہو جاتے ہیں۔ اس تیاری میں بھی کچھ نوابی اور شاہانہ شان ہے اس موقع
 پر ان کے ہاں کچھ مانگ کیا مانگتا ہے، قسم کا ہجو پیدا ہو جاتا ہے۔ ان کے لہجہ
 کی یہ نیا خانہ ہے نیازی شری نفا میں بڑی معصومیت اور فراخ دلی بکھر دیتی
 ہے۔ اس موقع پر صرف ایک شعر سن لیجئے :-

کیا مانگتے ہو جان بہت لوگ دے چکے
 وہ بات ہم سے کہئے کہ عذرا بشر نہ ہو

شیفتہ کے ہاں عشق کا یہ تصور ایک فیشن بن کر سامنے آئے
 کے باوجود زندگی میں سکرٹنے اور چھوٹے پن کا احساس پیدا نہیں کرتا۔ بلکہ اس
 بلند حوصلی، اعلیٰ ظرفی اور خود داری کا شدید اور صحت مندا احساس پیدا ہوتا
 ہے۔ ایسے موقعوں پر ان کے لہجہ میں شگفتگی، کھل کھلا سا اندازہ خوش مذاقی و
 غرض سینگلی، میٹھا اور سکون پیدا ہو جاتا ہے۔ اور اس طرح ان کی شاعری
 کا یہ سپر حلیت کی زد سے بال بال بچ جاتا ہے۔

اس کے علاوہ ان کی شاعری کے قد کو بلند کرنے اور اونچا اٹھانے میں
 ان کے انداز بیان اور لہجہ کا بڑا ہاتھ ہے اور یہ چیز اردو غزل کے سلسلہ میں

بڑی اہمیت رکھتی ہے شیفہ کی قوت اظہار بڑی زبردست ہے۔ وہ اپنی بات کہنے خیال اور فکر و معنی کو واضح طور پر بیان کرنے پر پوری پوری قدرت رکھتے ہیں۔ وہ بڑے سے بڑے خیال کو فنی داری و عربی کی ادق تراکیب اور شکل الفاظ کا سہارا لئے بغیر بڑے مزے اور بڑی آسانی سے بیان کر دیتے ہیں۔ غالب کو تو ریشکایت تھی کہ میرے خیالات اتنے گہرے اور میرے مضامین اتنے عمیق ہیں کہ مجھے مشکل الفاظ کا سہارا لینا ہی پڑتا ہے اور اسی لئے نہیں یہ کہنا پڑتا تھا کہ گویم مشکل دگر نہ گویم مشکل گویم مشکل تو اس بات کی طرف اشارہ تھا کہ میرا کہا تو لوگوں کو شکایت ہے کہ سمجھ میں نہیں آتا۔ آغا جان عیش نے تو بھری بزم میں اس سلسلہ میں اُردو منظم فقرہ بھی چٹ کر دیا تھا۔ دوسری بات دگر نہ گویم مشکل غالب کی اس تخلیقی نگن کی طرف اشارہ کرتی ہے جو انہیں اندر سے اکساتی اور ترغیب دیتی رہتی ہے کہ مجھے شعر کی شکل میں اس قید خانہ سے باہر نکالو۔ اس بات کی طرف غالب نے اپنے ایک فارسی شعر میں بھی اشارہ کیا ہے

ما بنودیم بدیں مرتبہ راضی غالب

شعر خود خواہش آں کرد کہ گردن دفن ما

اقبال کو بھی اپنے فکر کی بلند پروازی کی وجہ سے اپنے دہقان ذوق شعر کے خلاف فارسی و عربی کی ادق تراکیب کا سہارا لینا پڑا اور آخر کار اُردو سے کنارہ کش ہو کر فارسی گوئی کی طرف رجوع ہو گئے۔ لیکن شیفہ نے اپنے ہر خیال کو قدرت بیان کے باعث پانی کر دیا۔ ان کا لہجہ اسلوب اور انداز بیان ایسا شگفتہ رہتا ہے کہ وہ ہر بات کو خواہ وہ کیسی ہی بلند و گہری اور دور رس ہو، آسانی

سے بیان کرتے ہیں۔ اسی سادہ بیانی نے شیفتہ کو چمکایا ہے۔ ان پر اس سلسلے میں مومن کا رنگ بھی نظر نہیں آتا۔ وہ لفظوں کے انتخاب میں کامل کرتے ہیں۔ بڑی احتیاط سے موتی سے چنتے ہیں اور بڑی نزاکت اور حُسن کے ساتھ انہیں جملے پہلے جاتے ہیں۔ ان کے ہاں اس طرح روای بھی باقی رہتی ہے، آہنگ اور صوتی لہجہ بھی اُن کے انداز بیان کی سب سے بڑی خوبی شگفتگی ہے کہیں بھی پوجھل پن، بھاری پن اور غرائی کا احساس نہیں ہوتا۔ کہیں بھی یہ خیال نہیں ہوتا کہ وہ اپنی باطنی یا خیالی کو نور نکال کر کوشش کے ساتھ بیان کرنے کی سعی کر رہے ہیں۔ اُن کے ہاں ضرورتاً شعری کا جواز نہیں ملتا۔ مفہوم کے اعتبار و ترتیب سے الفاظ کا قاصد اور بعد زیادہ نہیں ہوتا۔ الفاظ مفہوم کے اعتبار سے قریب تر رہتے ہیں؛ ہاتھ میں ہاتھ ڈلے اور گول سا دائرہ بنائے ہوئے۔ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ دونوں مصرعوں کو اکثر نشر کے انداز میں لکھ دیا جائے تو پورا اور مکمل ایک جملہ بن جاتا ہے۔ — نظر کا۔

شیفتہ کے لیے میں آہستگی ہے، نرمی ہے۔ اُن کا لہجہ بہت اونچا نہیں اُٹھتا بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی بہت سلجھا ہوا آدمی جو آدھی آدھی ہونے والے سمجھا سمجھا کر اپنا مطلب واضح کر رہا ہے۔ اُن کے لیے کلام اندازاً کثرت کرنے کا سارہ ہوتا ہے۔ یہ اثر گواہوں نے مومن سے قبول کیا مگر وہ اُسے مومن سے آگے بڑھائے گئے۔ کہیں لہجہ ایسا ہو جاتا ہے جیسے خود سے بات کر رہے ہیں یا یہ موقع پر اُن کے لیے میں معصومیت سے پیدا ہونے والی گھٹاؤں پیدا ہو جاتی ہے۔ قہر، سجد یا ان کے سلسلہ میں یہی نزل دیکھیے جس کے ڈھ شریہ ہیں۔

اُس کا دل گرم ہے جلنے سے بکھل جاتا ہے
نیل ابھی شمع کے رشتے کا نکل جاتا ہے

ہنسنے ہنسنے جو رکاوٹ تری یاد آتی ہے
 انگ اگرتے ہوئے آنکھوں سے سنبل جاتا ہے

اس قسم کی غزلیں ان کے دیوان میں کافی تعداد میں موجود ہیں۔

اپنے شعروں میں شیعہ یہ طریقہ اختیار کرتے ہیں کہ پہلے مصرع میں وہ ایک بات کہہ کر اس کا پس منظر تیار کر کے سامع کو اس کے لئے تیار کرتے ہیں اور پھر دوسرے مصرع میں اس کے ذہن پر اپنی بات کا بھرپور لائحہ عمل ادا کرتے ہیں شیعہ کا دوسرا مصرع عام طور پر زوردار ہوتا ہے شعر کے دونوں مصرعوں کو ادا کر دینا نہیں رکھا جاسکتا۔ مگر کا ایک شعر ہے

میر صاحب زمانہ نازک ہے
روزوں ہاتھوں سے تھائے دستار

اس شعر کے پہلے مصرع کو دوسرا اور دوسرے کو پہلا بنا دیا جائے تو اس میں
 اندر وراہد جتناں پہنچاتی ہے۔ تیر کے پاس اس کا جواز قافیہ کی ضرورت اور
 مجبوری تھی۔ شیفۃ کے ہاں یہ بات نہیں ملتی۔ ان کے دیوان میں ترتیب کا یہ
 فرق کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ ان کے ہاں نظم و نثر کی حدود اکثر مل جاتی ہیں۔ شیفۃ
 کا ایک شعر ہے ۛ

اتنی سچی بری ہے بے قراری اہا آپ سے افسوس کم کریں گے

شیفۃ کا یہ شعر ائندو زبان کے اُن چند منتخب اشعار میں سے ہے جن کا جواب نہیں ہو سکتا۔ اس میں شیفۃ کا ہجر بے تکلف سادہ و تجاہل مارتا بہت کر ایک ایسی بات کہنا جو دراصل ممکن العمل نہیں ہے، ایک ایسا شیکھا انداز اختیار کرنا ہے جس کا اثر کبھی زائل نہیں ہوتا اور توجہ کے غور و غاری کے ذہن پر دائمی

طور پر قائم ہو جاتے ہیں۔ مومن کا یہ شعر پڑھئے۔

تم مرے پاس ہوتے ہو گریا جب کوئی دُسر نہیں ہوتا

جو اردو کے منتخب اشعار کا مترانج سمجھا جاتا ہے اور جس پر غالب اپنا پورا دیوان دینے کو تیار تھے۔ اس میں مومن نے ایک معمولی سی بات کو، ایک روزمرہ کے احساس کو، ایسے ڈمگ سے پیش کیا ہے کہ یہ شعر اس مخصوص جذبے کا ایک مکمل تجربہ بن گیا ہے۔ شیفۃ کے شعر میں بھی یہی بات ہے۔ یہ شعر بھی ایک مخصوص جذبے کا بھرپور اظہار بن کر ایک مکمل تجربہ بن گیا ہے۔ غرضیکہ شیفۃ کسب سے بڑا کا نام اُن کا انداز اور قدسِ بیان ہے جو انہیں اردو شاعری میں ایک قابلِ قدر مقام عطا کرتا ہے۔

لیکن وہ لوگ جو شیفۃ کا یہ شعر پڑھ کر

شاید اسی کا نام بھنت ہے شیفۃ ہے آگ سی جو سینے کے اندر لگی ہوئی
صرف اسی قسم کے اشعار کی تلاش میں دیوان کی ورق گردانی کرتے ہیں، انہیں یقیناً مایوسی ہوگی۔ شیفۃ کا مطالعہ تو کسی اور ذہنی عمل کا مطالبہ کرتا ہے۔ شعر پڑھنا اور سمجھنا اور اس سے نفلت اندوز ہونا تو خود ایک تخلیقی عمل ہے۔

کیا کیا بیان کرتے ہیں نادر نکات ہم

لیکن جب انجمن میں کوئی نکتہ داں نہ ہو

آدھا شاعر

* فقیر کے شعار بلوچ ورتبہ شاعری کی روایت کے پیٹ شاعری اور اندیشہ ظاہری کے نتائج نہیں۔ بندہ نے کبھی شعر بدوں آمد کے اہتمام آدھے سے موزوں نہیں کیا اور ہر کلمہ کبھی شعر و سخن میں مستغرق نہیں ہوا۔ کبھی کسی کی مدح یا بھونیس لکھی۔ کبھی فرائض یا آرائش سے متاثر ہو کر شعر نہیں کہا۔ ————— مہم لکھتا

درد میں دور میں پیدا ہوئے اور بچے بڑے وہ بڑا پڑا آشوب زمانہ تھا۔ ہر طرف بلا مٹی اور انتشار کا دور دورہ تھا۔ دربار سازشوں کے مرکز بن چکے تھے۔ نہ کسی بادشاہ کو استقلال میسر تھا اور نہ کسی امیر کو اطمینان۔ ہر چہ کا مستقبل فیصلہ یقینی بن کر رہ گیا تھا۔ انسانی زندگی کی نہ کوئی قدر و قیمت تھی نہ حیثیت۔ ہر چیز کا سرمایہ ہر قدر کی ڈگراہی جگہ سے متزلزل ہو چکی تھی۔ ملک میں غارت جی عام تھی۔ باہر سے حملے کا خوف لگا ہوا تھا۔ پورے ملک کی معاشرتی، سیاسی اور اخلاقی

اقدار اپنی بد نظمی کی حد کو پہنچ چکی تھیں۔ ابھی نئے قانون اور نظم و نسق نئے سماجی اور سیاسی ادارے، نئے مذہبی اور اخلاقی خیالات، نئے ادبی اور فنی نظریوں کا آفتاب طلوع نہیں ہوا تھا۔ ہمارے شعراء اور حکماء متعلقہ پیدگیوں میں پھنسے ہوئے تھے۔ ایک مستقبل افسردہ اور جذباتیاس اُن کے دلوں پر مسلط تھا۔ دہلی کے حادثوں نے تمام پرانے نشانات یک قلم مٹا دیئے تھے اور علمی درد و حافی طور پر بے خانماں کر دیا تھا۔ ان سب باتوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو شاعری کے پرانے دور کے آخری دنوں میں اس کا سرمایہ محض یاس اور ناامیدی رہ گیا تھا۔ گردہ بندی، تنگ نظری، تعصب، فرقہ پرستی، رجعت پسندانہ خیالات اور ان سب سے پیدا ہونے والی بداخلاقیات پر رے معاشرے کے رنگ و پے میں سرایت کر چکی تھیں۔ دہلی کی حالت ایسی ابتر تھی اور مال و زر کی قلت اس درجہ تھی کہ امراء اپنے متوسلین کے اخراجات تک برداشت نہیں کر سکتے تھے۔ آصف الدولہ نے تخت نشینی کے بعد اپنا دربار لکھنؤ منتقل کر دیا تھا اور دیکھتے ہی دیکھتے لکھنؤ ہندوستان کا علمی مرکز بن گیا تھا۔ نئی تہذیب کی کرنیں آہستہ آہستہ کلکتہ سے لکھنؤ پہنچ رہی تھیں۔ دلی کی خستہ حالی دہاں کے شاہر کو ترک وطن پر مجبور کر رہی تھی۔ اور دہاں کے صاحب کمال ایک ایک کر کے لکھنؤ کا رخ کر رہے تھے۔ طوفان آئے اور چلے گئے، آنندھیاں چڑھیں اور اُتر گئیں لیکن درد و اپنی جگہ سے ٹس سے مس نہ ہوئے۔ یہ بات اُن کی شاعری کے سلسلے میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔

ان سب باتوں کا اثر اردو شاعری پر بھی پڑا۔ شاعرے مجاہدے بن گئے۔ استاد شاعروں میں آتے۔ شاگردوں کا غزل ساتھ ہوتا۔ پھبتیاں، فقرے بازی شاعروں میں ایک عام چیز بن گئے تھے۔ اب ایسے میں شاعر کے سامنے دو ہی راستے تھے یا تو انسان ان ہنگاموں، بد اخلاقیوں اور کج ادائیگوں سے بچ کر گوشہء عافیت میں پناہ ڈھونڈ لگائے۔ علائق دیوبند سے دور رہ کر اصلاح نفس کی طرف رجوع ہو جائے۔ دنیا کو دارقافی سمجھ کر اسے مادی اعتبار سے خیر یا دکہر دے یا پھر ان ہنگاموں کا ایک حصہ بن کر دوسروں کو جلی کٹی سنائے اور اپنے دل کے پھسولے مہوڑے، خواجہ میر درد نے پہلا راستہ اختیار کیا اور خود نے دوسرا۔

اگر دیکھا جائے تو دہل تصوف اور جھونگاری دونوں کے دونوں رد عمل کے طرز پر دہر میں آئے۔ اور اسی لئے دونوں چیزیں اپنے اپنے حلقہ اثر اور دائرہ عمل میں مؤثر اور کارگر ثابت ہوئیں۔ سچو کے تیروں نے حرفیوں کو گھامل کیا۔ بد قماش اور بے ایمانوں کے دلوں میں نیکی اور انصاف کی شمع روشن کرنے کی کوشش کی۔ برخلاف اس کے تصوف اس دور میں زندہ گی کو مثبت طریقہ پر ڈھانسنے کی ایک کوشش تھی اور چونکہ مصلحت و وقت اور اقتضائے شاعری کی زیادہ سے زیادہ شرطیں تصوف ہی پورا کر سکتا تھا اسی لئے وہ زیادہ مقبول ہوا۔ غزل نے تصوف کے سارے عقائد جذب کر لئے، اور یہ سیلاب اتنا تیز ہوا کہ ہمارے شعراء، خواہ عقیدہ کے لحاظ سے صوفی ہوں یا نہ ہوں، تصوف میں کچھ اشعار کہنا شاعرانہ فرض سمجھتے تھے۔

درد اس نوع کی شاعری کے امام سمجھے گئے۔ وہ نہ تو زمانہ کی آفتوں سے گھبرائے اور نہ گردشِ روزگار انہیں اپنی مستقل مزاجی سے ہٹا سکا۔ ان کی زندگی تصوف کی شالی زندگی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کے جتنے تذکرے لکھے گئے ان میں ان کی شاعری سے زیادہ ان کی ذات کو سراہا گیا۔ ان کی پائبازی اور روحانیت کی تعریف کی گئی اور جو کچھ انہوں نے کہا اسے تصوف کے معنی پہنچائے گئے اور یہ پہلوان کی شاعری پاس درجہ غالب آیا کہ دوسرے پہلو رفتہ رفتہ نظر سے اترنے لگے۔ اور پھر جب یہ پہلو اتنا مشہور ہوا تو درد اپنی زندگی کی طویل مسافت طے کر چکے تھے۔ انہوں نے جب اپنے کلام کا انتخاب کیا تو اس سے وہ تمام شعور خارج کر دیئے جن میں شوخی اور شقِ مجازی کا ذرا کھلا ہوا رنگ موجود تھا اور صرف وہ اشعار رکھے جو بنیاد اور ان کی نجی زندگی نفی نہیں کرتے تھے۔ اس چیز نے درد کی شاعری کو بہت نقصان پہنچا یا۔ میر درد کو بہ حیثیت صوفی اس سے غمزدگانہ پہنچا لیکن ساتھ ساتھ یہ ان کی شاعرانہ زندگی کا سب سے بڑا المیہ ہے۔

لیکن اس انتخاب کے باوجود ان کے کلام میں تصوف کا رنگ کم اور مجاز کا رنگ غالب ہے۔ اور جو نثر ان کی زندگی کا سارا حصہ تصوف کی داری میں گزرا اسی نے ان کی شاعری کا یہی پہلو زیادہ متعارف اور معروف رہا اور رفتہ رفتہ غلطی ایک تاریخی مغالطہ بن کر رہ گئی۔ معرفت اور تصوف کے شعر درد کے ہاں، مجازی اور عام شعروں کے مقابلہ میں بہت کم ہیں۔ ویسے ہر شاعر معرفت کی طرف سے جانا ہذا بہ خود کچھ ایسا مشکل کام بھی نہیں ہے۔ حافظ جلیا

رنگین بیان شاعر اہل تصوف کی محفلوں میں جا کر صوفی منظم بن گیا اور اس کے اشعار مشکل کشائی، علاج معالجے کے کام آنے لگے۔ اور دیکھتے ہی دیکھتے گوشت پوست کا معشوق خدا بن گیا۔ درد بھی اسی ستم ظریفی کا شکار ہوئے۔ ان کی شاعری میں وہی جذبات اور احساسات موجود ہیں جو عام انسانی تعلقات سے پیدا ہوتے ہیں۔ اور جن سے ایک عاشق کو اپنی زندگی میں واسطہ پڑتا ہے۔ ان میں وہی شوخی ہے اور وہی اثر آفرینی۔ مثال کے طور پر یہ چند اشعار دیکھئے۔

ان لبوں نے نہ کی میحانی ہم نے سو سو طرح سے مرد کیا

میں جاتا ہوں دل کو تیرے پاس چھوٹے

مری یاد تجھ کو دلاتا رہے گا

بے طرح اُلجھ گیا تھا دل بے وفائی نے تیری سلجھایا

کتنے بندوں کو جان سے کھوایا کچھ خدا کا بھی تو نے ڈر نہ کیا

دیکھنے کو رہے ترستے ہم نہ کیا رحم تو نے پر نہ کیا

قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ درد نہ تھا

پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا

کچھ ہے خبر تجھے بھی کہ اُسٹو اٹھ کے رات کو

عاشق تری گلی میں کئی بار ہو گیا

ایہ حر کو جو مسکرا کے دیکھا کچھ قوجی سے حجاب نہ کلا

آنسو مرے جواہروں نے پوچھے

کل دیکھ رقیب جل گیا تھا

میں سامنے سے جو سُکرایا

ہو نہ اس کا بھی درد بل گیا تھا

قتل تو کرتے ہو مجھ کو لیکن بہت سا آپ ہی پچھائیے گا

دو دنوں جان کی نذر ہی پھر خبر اسے

وہ پیالے تیری آنکھوں نے جن کو چاہیئے

روٹیٹے گا میری ہی طرح دین کر اپنے کافر جو ترے ساتھ مسلمان ملے گا

غرض کہ درد کے ہاں اس قسم کے اشعار کی کمی نہیں۔ ایسے اشعار کے

تعداد معرعت دالے اشعار سے کئی گنا زیادہ ہے۔ اور تو اور ان کے ہاں

جہم کا احساس بار بار ہوتا ہے۔ وہ اُردو شاعری کے عام عاشق کی طرح

معشوق سے ان سب باتوں کے متوقع ہیں جو اب تک ہوتی آئی ہیں۔

چلے کہیں اس جا پہ کہ ہم تم ہوں اکیلے

گوشہ دے گا کوئی میدان ملے گا

وہ ٹوکر کہیں تو ہوا بے حجاب رات

تھا شل زلف دل کو عجب پیچ قباب رات

چاہے کہ بات بھی کی منہ پر نہ سیرے آئے لپچہ دہن کو لا کر رکھ سے مے دہاں پر

کہا جب میں ترا بوسہ تو جیسے قند ہے پیالے

لگا تب کہنے پر قند مکرر ہو نہیں سکتا

تو چونکتا ہے عث کس بات کے لئے

میں آگیا ہوں صرف ملاقات کے لئے

اگلے معائنے کو اگر کیجئے معاف لگ جاؤں اب گلے سے لگانا لیتے

جی تو جی سے ترے رمل ہے مل

منہ لیا موڑ کیا ہوا۔ تو نہیں

یوں تو ہے دن رات میرے دل میں اس کا ہی خیال

جن دنوں اپنی بغل میں تھا سودہ راتیں کہاں

سچر ہی نہیں ان میں سے بہت سے اشعار تو اس قسم کے ہیں جو

اُردو شاعری کے بہت بعد کے دور میں دانش کے ہاں نظر آتے ہیں۔

داشت کجھو تو درد کے بھی ساتھ چاہئے

بند قبا سے کھول ٹک اے گل بدن گرہ

میں کہاں اور خیالی نور کہاں منہ سے منہ یوں بھڑا دیا کس نے

درد اس کی بھلا دیکھ کر یے لے

نوجوانی یہ معذرت جاتی ہے

آنا بہ بندہ خانہ اگر تجھ کو عار ہے دولت سرا میں اپنے ہی مہان کر مجھے

جو کچھ کہ دکھاوے گا خدا دیکھیں گے ناچار

صدتے ترے اک بار تو منہ پنا دکھا دے

یا تو وہ راتیں بھیں یا یہ کچھ دنوں کا پھر ہے

انتخاب لگتے نہیں تب پاؤں دہلایا کئے

یا یہ پوری غزل دیکھئے

الغرض نوجو دکھاتا ہے

ہر گھڑی ڈھانچنا چھپانا ہے

دھل سے بھی تو سہری ہوتی ہے کہیں اس بات کا شہکار نہ ہے
 دل لگا ڈکریا گلے ہی لگو داڑھے لگے جو لگا نہ ہے
 ترچھی نظروں سے دیکھا ہر دم یہ بھی اک بانگین کا تاتا ہے
 راہِ رسی یہ زبان کی تیزی ہر طرح کچھ نہ کچھ سنا تا ہے
 زلف کی گک ادایاں دیکھو

ہر گھڑی منہ سے جا بھتی ہے

مُدّت ہوئی کہ دہی عنایات رہ گئی اب گاہ سیدھی ملاقات رہ گئی
 وہ دختِ رزک چھپتی چھپے ہے جہان کہتے ہیں دردِ پاس بھی بگات رہ گئی

گرچہ بیزار تو ہے پر اسے کچھ پیار بھی ہے
 ساتھ انکار کے پردے میں کچھ اقرار بھی ہے
 یوں ہی تمام جھگڑے ہی رگڑے میں ہو گئی
 ہر دن خواب پھرتے جس رات کے لئے
 ہم جانتے ہیں دردِ اندھیرے میں رات کو
 تو لگ رہا ہے کوچہ میں جس گھات کے لئے

مجھے دے کے دشنام کہنے لگے نہ ہو گا خوش اب بھی تو بیزار سے
 ان اشعار کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ درد
 کی ساری شاعری پر جو تصوف کا لہاؤں ڈال رکھا ہے وہ مصنوعی اور خود درد
 کی شاعری کو اب تک نقصان پہنچاتا رہا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ درد نے متعدد
 اشعار تصوف اور معرفت کے رنگ میں کہے لیکن یہ بات تو اور شاعرِ دل کے

بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ کیا تیرا سدا آتشِ غالب۔ حاتی اور حرت
 موہانی وغیرہ کے ہاں ایسے اشعار کی کمی ہے؟ لیکن اس خصوصیت کے ساتھ
 درد کو کلینٹ و ابستہ کر دینا درد کے ساتھ بڑی نا انصافی ہے۔ درد کو اپنے
 رتبہ کا احساس تھا۔ وہ جانتے تھے کہ دُنیا اُن کو ایک بہت بڑے صوفی کی
 حیثیت سے جانتی ہے اسی لئے انہوں نے حتی الوسع اس امر کی کوشش کی
 کہ اشعار میں بھی وہ کوئی ایسی بات نہ کہیں جس سے ان کو اس حیثیت سے
 صلہ پہنچے۔

اے درد کہوں کس سے تبارازِ محبت

عالم میں سخنِ چینی ہے یا طعنہ زنی ہے

نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے دل کا چر دِل کے دل ہی میں رہ گیا اور ان
 کی شاعری کے وہ امکانات جن کے دیے دیے نقش و نگار جگہ جگہ نظر آتے
 ہیں پورے طور پر نہ ابھر سکے۔ لیکن اپنے جذبات کو دبانے اور خیالات
 و احساسات کو چھپانے سے ان کے مشرب میں ایک خاص قسم کی وسیع نظری
 ضرور پیدا ہو گئی جس کی وجہ سے ان کی شاعری گھٹن اور تنگ نظری سے پرہیز
 کر سکتی اور شوخی کی حامل بن گئی۔ جس میں انسانی جذبات کے احترام کا
 احساس ہوتا ہے۔

بتے ہیں ترے سایہ میں سپیشِ دہرِ بہن آباد ہے تجھ سے ہی تو گھرِ دیو حرم کا

کیا کم ہے مُرخِ قبلہ نما سے بھی مُرخِ دل

بجاءِ ادھر ہی کیجئے جیدھر کو مُنہ کرے

شع مجھے جو کہ پہنچا ہم کثرتِ دل میں ہو

دردِ منزل ایک تھی کچھ راہ ہی کا پیر تھا

اس وسیعِ المشرقی سے درد کی شاعری کو یہ فائدہ پہنچا کہ اس یاس
اور افسردگی کے دور میں درد کے ہاں زندگی کا احترام ملتا ہے۔ انسانی
رشتوں اور ان کے تعلقات کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے۔ درد کے
ہاں زندہ رہنے اور زندہ رہنے دینے کی ایک زبردست آرزو ہے۔
اُردو شاعری میں درد پہلا شاعر ہے جس کے ہاں زندگی کے آثار اتنے
بھرپور طریقہ پر نظر آتے ہیں۔ درد کو زندگی سے محبت ہے۔ اس
دنیل سے پیار ہے۔ وہ خود یہاں رہنے کا آرزو مند ہے۔ وہ دوسرے
صوفیوں کے برخلاف اس دنیا سے دل لگانے کا درس دیتا ہے اور اس
کے مختصر ہونے پر تاسف کا اظہار کرتا ہے۔

مانندِ جناب آنکھ اے درد کھلی تھی

کیونچا نہ پر اس بحر میں عرصہ کوئی دم کا

شمارِ دہر کی سی بھی نہیں یاں فرصتِ ہستی

فلک نے ہم کو سونپا کام جو کچھ تھا ستابی کا

بل ہے شمعِ دنیا کہ تا قیامت آہ

سب اہلِ قبر اسی کا خمار رکھتے ہیں

بے فائدہ انفاس کو ضائع نہ کراے درد

ہر دمِ دمِ میٹھی ہے تجھے پاس نہیں ہے

فرصت زندگی بہت کم ہے منقہم ہے یہ دید جو دم ہے

آباد رنجیو خانہ دنیا کو اے سپہر

یک چند ہم بھی آن کے یاں مہاں ہے

عالم ہو قدیم خواہ حادث

جس دم نہیں ہم جہاں نہیں ہے

درد اس بات کا درس دیتے ہیں کہ زندگی منقرض ہے اس میں جو

کچھ کر لیا جائے اچھا ہے۔ بہتر تو یہ کہ ہر دم دم عیشی بن جائے۔ اور پھر

جب زندگی سے ایسا پیار ہو تو موت سے نفرت کا پیدا ہو جانا ایک لازمی

اور منطقی نتیجہ ہے۔ درد کے ہاں موت کا ذکر اس قدر کم ہے کہ حیرت ہوتی

ہے۔ ارد شاعری کی عام روایت کی طرح موت اُن کی شاعری کا موضوع

ہی نہیں ہے۔ وہ تو گناہ اور ثواب، نیکی اور بدی، اچھائی اور برائی

سب کو زندگی کا ناگزیر جزو سمجھتے ہیں۔ اور یہی اُن کے تصوف کا شرب

ہے اور یہی ان کے ایمان کی اصل۔

سنت عبادت پہ پھریو ز اہد

سب غنیل گناہ آدم ہے

کچھ مرتبہ ہے اور وہ فہمیدے تھے سمجھے ہیں جس کو یار وہ اللہ ہی ہیں

یہی وہ وسیلہ المشرقی، کشادہ دلی اور زندگی کی محبت ہے

جو سالہا سال کے بعد اقبال کی شاعری میں واضح طور پر ابھرنا اقبال

نے بھی زندہ رہنے کا درس دیا۔ موت کی نقش گری کو اپنے صنم خانوں سے

نکال باہر کرنے کی کوشش کی۔ اور کارِ جہاں دراز ہونے پر موت کو ساغر انتظار کیلئے کے لئے کہا۔ یہاں تک کہ خود زندگی موت کی گھات میں رہنے کے قابل بن جائے۔ دد نے اپنے انداز میں لیکن سب سے پہلے زندگی کی اہمیت پر زور دیا۔ موت کو شاعری سے خارج کر کے غور و فکر کے نئے راستے کھولے۔ اس کے علاوہ ایک بات اور۔ اقبال کی شاعری میں عقل، شعور اور خودی کے تصورات سامنے آتے ہیں۔ اقبال عقل پر عشق کو ترجیح دیتے ہیں اور انسانی خودی کو داغ کرتے ہیں۔ دد بھی اسی نظریہ کے قائل ہیں۔ ان کا ایک شعر ہے۔

باہر نہ ہو سکی توقید خودی سے اپنی
اے عقل بے حقیقت دیکھا شعور تیرا

ایک اور شعر ہے۔

بند احکام عقل میں رہنا
یہ بھی اک نوع کی حاکمیت ہے

ذرا اس شعر کا بوجھ، لفظوں کا استعمال اور خیال دیکھئے کہ دد اور اقبال ایک دوسرے سے کتنے قریب نظر آتے ہیں۔

غیر سے کیا معاملہ آپ ہی ہیں اپنے دام میں
قید خودی نہ ہو اگر سچر تو مجبِ نساغ ہے

اس تمام بحث سے میرا مطلب صرف یہ ہے کہ دد کی شاعری کو اب تک صرف اسی رنگ اور زاویے سے دیکھا اور سمجھا گیا ہے جس رواستی

انداز سے وہ ایک صدی سے زیادہ 'درد کی اپنی بنی زندگی کے زیر اثر' دیکھی اور سمجھی جاتی رہی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ مدرسوں اور کالوں کے انتخاب میں جو غزلیں نظر آتی ہیں وہ سب اسی معرفت کے رنگ کی منتخب کی جاتی ہیں۔ اب ضرورت اس امر کی ہے کہ اُردو شاعروں کو ایک بار پھر جدید نقطہ نگاہ 'جدید تقاضوں اور محرکات کے پیش نظر دیکھا اور سمجھا جائے تاکہ یہ شاعر نصاب اور مجلس ضرورتوں سے باہر آکر دنیا کے جدید حقائق کی روشنی میں بھی پرکھے جاسکیں۔

بہر حال درد کے اُن جو معرفت کے اشعار ہیں ان میں اکثر پیچھے پن کا احساس ہوتا ہے اور ان کا رنگ اتنا تیز نظر نہیں آتا جو ان کے اُن اس رنگ کے علاوہ اشعار میں ہے۔ ان اشعار میں نہ وہ زندگی کے آثار ہیں اور نہ وہ جذبات کی حرارت اور گرمی جو مجازی اور عام انسانی زندگی سے متعلق یا دونوں کے بین بین اشعار میں ملتی ہے۔ ان کی شاعری میں نہ تو بعد الطبیعیاتی عناصر نظر آتے ہیں اور نہ منھ لٹکانے والی سنجیدگی بلکہ وہ تو عام زندگی سے پیدا ہونے والے احساسات اور جذبات سے اپنے خیالات کے تار و پود بن کر اپنے تجربات کی روشنی میں از سر نو دیکھتے ہیں۔ درد کے اُن متعدد اشعار ایسے ہیں جو تیر و نشر کی طرح جگر کے پار ہو جاتے ہیں۔ مگر ان اشعار کو بھی درد کی شاعری کا 'معرفی افسانہ' چاہت گیارہ آتی بڑی غلط نہیں کا شکار اور درد کا کوئی دوسرا شاعر آج تک نہیں ہوا۔ درد کے معرفت کے رنگ میں کہے ہوئے چند اشعار کو دیکھئے۔ ان کے لہجہ، احساس

کے آثار چڑھاؤ کو دیکھئے اور پھر ان کا مقابلہ ان اشعار سے کیجئے جو درد
لے اس رنگ کے علاوہ کہے ہیں۔

مدرسہ یا دیر تھا یا کعبہ یا بستی خانہ تھا

ہم سبھی یہاں تھے یاں اک تو ہی صاحبِ نواز تھا

جگ میں آکر ادھر ادھر دیکھا

تو ہی آیا نظر ہر ادھر دیکھا

تجلی کو جریاں جلوہ فرما نہ دیکھا برابر ہے دنیا کو دیکھا نہ دیکھا
مٹ جائیں ایک آن میں کثرتِ نمایاں ہم آئینہ کے سامنے جب آکے ہو کریں

بیگانہ گر نظر پڑے تو آشنا کو دیکھ

ہندہ گراوے سامنے تو بھی خدا کو دیکھ

ڈھونڈے ہے تجھے تمام عالم ہر چند کہ تو کہاں نہیں ہے

ان اشعار کے بعد اب ذیل کے اشعار دیکھئے کہ ان میں جذبات

کی شدت، اندازِ بیان کا اچھوتا پن اور فکر کا چھل بل کس قدر مختلف، لطیف

رسیلا اور مؤثر ہے اور یہی وہ رنگ ہے جو درد کا اصل رنگ ہے۔ اور

جو سخن چینی اور طعنہ زنی کے خوف اور سخت انتخابِ کلام کے باوجود ابھرے

بغیر نہ رہ سکا۔

یار بے دل ہے یا کوئی یہاں سرائے ہے

غم رہ گیا کبھو، کبھو آرام رہ گیا

رات مجلس میں تیرے حق کے خیلے حضرت صبح کے تیرے چہرے کو دیکھا تو کس نور تھا

ذکر میرا ہی وہ کرتا تھا صریحاً لیکن
 میں جو پہنچا تو کہا خیر یہ مذکورہ تھا
 دل زمانے کے ہاتھ سے سالم کوئی ہو گا کہ رہ گیا ہو گا
 کچھ ہے خبر تجھے بھی کہ اٹھ اٹھ کے رات کو
 عاشق تری گلی میں گئی بار ہو گیا
 قصہ زلف یار کیا کہئے ہے درازا و طرے کوتاہ
 شام بھی ہو چکی کہیں اب تو آشتابی کرات جاتی ہے
 اگر بے بجا بانہ وہ بہت ملے
 غرض پھر تو اللہ ہی اللہ ہے
 آخر الامر آد کیا ہو گا
 کچھ تھا سب سے بھی دھیان پڑتی ہے

یہ ہیں دو اشعار جن سے درو کی شاعری کا مزاج ترکیب پاتا ہے
 ان کے کلام میں معیار کی ایک ”کیاں سطح“ ملتی ہے۔ اور اس کی وجہ
 یہ ہے کہ انہوں نے نہ تو شاعری کو پیشہ بنایا اور نہ بغیر آمد کے شعر کہے اور نہ
 فرمائش، آرائش پر کان دھرے اور نہ کہیں مدح و ہجو سے اپنی شاعری کے
 دامن کو داغدار کیا بلکہ زندگی بھر فقیرانہ استغنا پر تکیہ کئے ایک جگہ سرگردی۔

نہ اٹھو درو اپنے بہترے سے طبع کر ہرگز
 جو کچھ یوں غیب سے آدے سو تم البتہ لو بیٹھے

دولت فقر کے حضور گرد ہے جاہ سلطنت کہتے ہیں جس کو یاں ہوا اپنی نظر میں غنا ہے

مزاج کے اسی فقرے درد کی شاعری میں میاں کی "یکسانیت اور ہمواری" پیدا کر دی اور ان کے اشعار میاں کی ایک ایسی بلندی پر آگئے جہاں نہ خیالات کی سبکی اور نہ اظہار کا لہکا پن پیدا ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ درد کے ہاں "میر" کے برخلاف، ایک میاں اور یکساں درجہ کے اشعار کی کثرت ہے۔ یہ وہ اثر ہے جو درد کو ان کی زندگی کے فقر و استغنائے دیا اور جس سے ان کی شاعری کا مزاج ترکیب پا کر ایک خاص قسم کی سنجیدگی، ششگل اور اعلیٰ ذوق کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔

اشعار میں میاں کی اسی یکسانیت کو برقرار رکھنے کے لئے انہوں نے اس بات کی کوشش کی کہ وہ معنی کو زیادہ سے زیادہ واضح طریقہ پر پیش کر دیں اور لفظوں کے صیح استعمال اور تعلق سے جذبات، حسیات، خیالات اور کیفیات کی ایسی تصویریں بنادیں جو ان کے عسوسات و تجربات کے داخلی مشاہدات کی پوری نمائندگی کر سکیں۔

درد تو کرتا ہے معنی کے تئیں صورت پذیر

دست رس رکھتے تھے کب ہزار دانی اس قدر

اسی لئے انہوں نے تقلید سے ہمیشہ گریز کیا اور راست لپے جذبات

سے استفادہ کیا۔ تقلید تو ایسا پھول ہے جس میں خوشبو کا نام و نشان تک نہیں ہوتا۔

صورت تقلید میں کب معنی تحقیق ہیں

رنگ گو ہے پر گل تصویر میں کب دھر ہے بد

درد کے نزدیک واردات قلبیہ کا بیان اچھے شعر کی جان ہے۔ جب تک خارجی دنیا کا اثر اس قدر گہرا نہ بن جائے اور شاعر اس تجربہ کے احساس کی شدت کو بھرپور طریقہ سے محسوس نہ کرے اس وقت تک اچھا شعر ممکن نہیں۔ اور جب یہ چیز ہوگی تو اثر و تاثر کی گرمی خود اپنی شدت سے سننے والے کے دل کو گھملا سکے گی۔ اور ہر مصرعہ پیچیدہ اسی وقت ابروئے ہوسستہ بن کر دل میں اتر سکے گا۔ ان کے اشعار میں درد و غم کا دبا دبا سا و بھر نظر آتا ہے اور یہی وہ خصوصیت ہے جو درد اور تیر کے ہاں مشترک نظر آتی ہے۔ تیر نے اپنے غموں میں عمومیت کا رنگ اس درجہ بھرا کہ وہ سب انسانوں کے غم بن گئے۔ اور ان کا اثر سب سننے والوں پر ہونے لگا۔ اور سب یہ محسوس کرنے لگے کہ یہ اُن کے اپنے جذبات تھے جن کو وہ آج تیر کی زبان سے سن رہے ہیں۔ درد کے اشعار میں بھی یہی خوبی ہے۔ انہوں نے بھی ذاتی غموں، ذاتی مشاہدات اور واردات میں اس درجہ تعمیم برتی کہ ان کے اشعار عام انسانی زندگی کے مشاہدات اور واردات بن گئے اور سب یہ محسوس کرنے لگے کہ گویا گوئے کو زبان مل گئی ہے۔ درد نے اپنی شاعری میں اُن اخلاقی اقدار کو بھی نبھایا جو وہ انسان اور انسانیت کے احترام کے سلسلے میں عزیز رکھتے تھے اور اُن کے دیوان میں جگہ جگہ ہمیں ایسے شعر نظر آجاتے ہیں جو سماجی اور اخلاقی نقطہ نظر سے بڑی اہمیت رکھتے ہیں اور اس بھرائی دور میں روشنی دکھانے کا باعث بن سکتے ہیں۔ درد نے مروجہ قدروں کی نفی نہیں کی۔ اُن سے پیچھا چھڑانے اور پہلو تہی کرنے کی

کوشش نہیں کی۔ بلکہ اس نفی میں اثبات کا جو پہلو ڈھونڈا اور اس تخریب و انحطاط میں جو تعمیر کی تلاش کی وہ درد کی شاعری کا بہت اہم پہلو ہے۔

مثلاً یہ شعر دیکھئے

شادی کی اور غم کی ہے دنیا میں ایک شکل

گل کو شگفتہ دل کہو یا تم شکتے دل

ان کے اشعار کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا عام رویہ بڑا ہمدردانہ، بڑا فیاضانہ اور بڑا پر خلوص ہے۔ میر نے رکھائی کا ثبوت بھی دیا۔ تشریف لائے پرسب کو رولایا بھی۔ اپنی شخصیت کا زور ذاتی غموں کو عام غموں سے اُکڑنوا یا لیکن درد نے مغل کو ٹوٹنے کے لئے ایسا طریقہ اختیار کیا جس میں رونے دھونے سے زیادہ یگانگت کا احساس ملتا ہے۔ نہ اُس میں جلال ہے اور نہ شدت بلکہ آہستگی، محبت، ہمدردی، غمگساری، مٹا ہمت اور مصالحت کا احساس زیادہ ہے۔

گز زندگی اس طور سے لے درد جہاں میں

خاطر پہ کسو شخص کے تو بار نہ ہو دے

بے طرح کچھ اُبلو گیا ستا دل بے دفائی نے تیری سلجھایا

پھر ہونے لگا دل تو بے چین کتنے روزوں پہل گیا ستا

دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے

آن میں کچھ ہے، آن میں کچھ ہے

یہی صوفیانہ انگساری ان کی شاعری میں یہ روپ دھارتی ہے۔

اور یہی وجہ ہے کہ درد نہ اپنے محبوب سے نفرت کرتے ہیں اور نہ اُسے
 جلی کٹی مٹاتے ہیں۔ وہ شکایات نہیں کرتے، ظلم و جور سے تڑپ نہیں
 جاتے۔ نہ اس میں لذت لے کر ایک خاص بے نیازی سے اسے تھکتے ہیں۔
 اور ابھی جو چاہئے سو کہنے اگر دل ناہریان میں کچھ ہے
 بے دفائی پہ اس کے دل مت جا ایسی باتیں حسد ارہوتی ہیں
 سننے اور بولنے کی باتیں کر د نام اُس کا نہ لو کہاں ہے چاہ
 ان کا لہجہ اور غزل کا مزاج کچھ ذرہ نازی کا سا ہے جو تیرے
 بالکل الگ اور خالصاً درد کا اپنا ہے۔ اور درد کی شاعری کا وہ پہلو ہے
 جو انہیں اردو غزل میں ایک نیا پن عطا کرتا ہے۔ زندگی سے قریب تر ہونے
 اثباتِ زیلت پر ایمان رکھنے، انسانی وجود اور ہستی کی اہمیت کو تسلیم
 کرنے کی وجہ سے ان کے ہجو میں بھی یک گونہ شگفتگی پیدا ہو گئی ہے۔
 درد کے ہاں حقائق کو حقائق کی طرح تسلیم کرنے کا جذبہ اور شگفتگی ہر
 ہر شعر میں نظر آتی ہے۔ درد کے ہاں عشق کی روک تھام نہیں ہے۔ بلکہ
 وہ اس کو اور اس کے مصائب کو بھی ایک خاص لذت کے ساتھ ایک
 حقیقت سمجھ کر ایسے ہلکے پھلکے طریقہ پر تسلیم کر لیتے ہیں جس میں دبا دبا سا
 طنز یہ لہجہ اور ساتھ ساتھ بے نیازی کی ملی جلی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔
 عبث دل بے کسی اپنی پہ تو ہر وقت روتا ہے
 نہ کر غم لے دے دانے عشق میں ایسا ہی ہوتا ہے۔
 عشق میں ایسا ہی ہوتا ہے "کاٹکڑا" اسی جذبہ کی طرت اشارہ کرتا

ہے جس کا ذکر میں نے ان سطور میں کیا ہے اور اس لہجہ میں درد کی نجی زندگی کا وقار اور ان کی شخصیت کا سمیرا پر عکس نظر آتا ہے۔ اسی وقار سے ان کی زندگی عبارت تھی اور یہی وقار ان کی پوری شاعری پر مسلط ہے۔ درد کے ہاں شستگی اور سنجیدگی اسی وقار کے زیر اثر پر دان چڑھی اور اسی نے ان کے ہاں عام انسانوں اور انسانی زندگی کا احترام پیدا ہو سکا۔ اور ان کے شعرا م زندگی کے داخلی تقاضوں اور جذباتی ضرورتوں کو پورا کر کے ہمارے اظہار کا ذریعہ بن سکے۔ ایسے اشعار میں نہ انہوں نے کسی ضربِ انشل یا اخلاقی کلیہ کا سہارا لیا بلکہ خیالات و محسوسات کو اس انداز سے پیش کیا کہ وہ عام اور روزمرہ کی زندگی میں ذہنی راستوں پر ہر تھک روک کر کھڑے ہو جاتے ہیں اور ان کا رمزیہ لہجہ معنی و مفہوم کے ہزار جلوے دکھانے لگتا ہے۔ درد کے ہاں ایسے اشعار میں جذبات کا نکھار اتنا مستحضر اور ان کے تجربات کی گہرائی اتنی تہ دار اور وسیع ہوتی ہے کہ وہ قارئین کے سامنے ان دھندلے دھندے احساسات کو واضح کر دیتے ہیں اور ان کے تجربات میں ایک نیا پن بھر دیتے ہیں کہ وہ ان کی جذباتی زندگی کا ایک جزو لا ینفک بن جاتے ہیں۔ ان کی نفسیاتی اور ایمانی کیفیت، ان کی پر خلوص شینگی، ان کی گیرائی اور استخوان سپردگی پڑھنے والوں کے دماغ کو مسحور کر کے اپنا لیتی ہے اور اس طرح وہ ہمارے ذخیرۂ الفاظ کا ایک جزو بن جاتے ہیں۔ یہ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

دائے نادانی کہ وقت مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ دیکھا جو سنا افسانہ تھا

دردِ دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو
 درنہ طاعت کے لئے کچھ کم نہ کر رہیاں
 روندے ہے نقشِ پا کی طرح خلقِ یاں مجھے
 لئے عمر رفتہ چھوڑ گئی تو کہاں مجھے

ان بوں نے نہ کی سیحانی
 دشمنی میں سناں ہو دے گا
 اگر یوں ہی یہ دل ستاتا ہے گا
 خفا ہو کے اے دردِ مر تو چلا تو
 اذیت مصیبت ملامت بلائیں
 اپنے ملتے سے نجات کر
 ہم نے سو سو طرح سے مرد کیا
 جو ہمیں دوستی نے دکھلایا
 تو ایک دن مرا جی ہی جاتا ہے گا
 کہاں تک غم اپنا چھپاتا رہے گا
 ترے عشق میں ہم نے کیا کیا نہ کیا
 اس میں بے اختیار ہیں ہم

ہم تجھ سے کس ہوس کی فلک جستجو کریں
 دل ہی نہیں رہا ہے جو کچھ آرزو کریں

دل بھی تیرے ہی ڈھنگ لکھا ہے
 ان دنوں کچھ عجب ہی ہے میرا حال
 آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے
 دیکھتا کچھ ہوں دھیان میں کچھ ہے
 ان اشعار کی زبان بھی بڑی سیدھی سادی اور سہل ہے۔ اور لہجہ
 بھی بڑا بے اختیار سا ہے۔ میر درد کی غزلوں کے موڈ اور تاثر میں فضا
 کی وحدت اور مسلسل جذبے کا احساس ہوتا ہے۔ دراصل غزل میں میر درد
 کی یہ کوشش ان حدود کو چھونے کی کوشش کی ہے جس سے شعر میں ہر
 احساس پیدا ہو جاتا ہے اور یہی وہ انداز بیان ہے جو آج کل بہت مقبول

ہو رہا ہے۔ اور جس کے پس منظر میں وحدت احساس کی کار فرمایاں بڑھتی جا رہی ہیں اور نظم بھی آج اپنے اندر مزدکنا یہ اور موسیقیت کے ذریعہ تغزل کی صفات پیدا کرنے کی کوشش کر رہی ہے۔“ ۵

ورد کے اکثر شعروں میں نظم و نثر کی سرحدیں ایک دوسرے کو چھو کر خود فراموشی کے عالم میں گھوم جاتی ہیں اور ان دونوں میں کوئی امتیاز باقی نہیں رہتا۔ اردو شاعری میں یہ بات ہمیشہ قابلِ تعریف رہی ہے۔ غالب نے اپنے خطوط میں اس طرف اشارہ کر کے بڑے فخر سے اس بات کی طرف توجہ دلائی ہے کہ اس فخر کے اشعار میں یہ بات آپ کو اکثر نظر آئے گی۔ میر تقی میر کی یہی نثر و دانی سادگی دونوں میں گھب کر رہ جاتی ہے۔ غالب، مومن، آگش، داغ، حسرت، صفی نے اس نوع کے اشعار و دلوں میں اترتے چلے جاتے ہیں۔ ان کے جذبہ اور احساس کا اثر ہر قسم کے آدمی پر براہِ راست ہوتا ہے۔ ذریعہ اظہار وہی روزمرہ کی زبان ہوتی ہے، عام فہم اور سیدھی سادی۔ دراصل یہ خصوصیت اس بات کی علامت ہے کہ شاعر کے سوچنے کا انداز ایسا واضح، اس کے خیال اور احساس کی تصویر ایسی صاف اور لفظوں پر اسے ایسی قدرت حاصل ہے کہ عام طور پر بولے جانے والے الفاظ، روزمرہ میں استعمال ہونے والی تراکیب اور بندشیں اس کے احساس، مشاہدہ، خیال اور تجربہ کے اظہار کا ذریعہ بن سکتے ہیں۔ اور اگر ایسے میں شعر صرف جھوٹے جذبات کی عکاسی نہ کر رہا ہو اور اس سے تاثر کی شدت کا احساس بھی ہو رہا ہو

تو ایسا شعر ذہنی دردِ دزدوں پر کھڑا ہو کر بڑی معصومیت سے اپنی طرف کھینچنے لگتا ہے۔ لیکن اگر شعر میں جذبہ کی صداقت اور احساس کا غلو ص نہیں ہے تو وہ اپنی ظاہری لپک جھپک اور خیرگی سے متاثر کرنے کے باوجود بچوں کی اُس موٹر کی طرح ہوتا ہے جو چابی سے چبنی ہے اور تھوڑی دیر میں کر رگ جاتی ہے۔ درد کے ہاں جذبہ کی صداقت بھی ہے اور غلو بھی۔ اسی لئے اُن کے ہاں ایسے شعروہی اثر کرتے ہیں جو میر صاحب کے اس انداز کے اشعار۔

درد کے ہاں اکثر اشعار میں ڈرامائی انداز پایا جاتا ہے۔ کبھی پانڈاز خود کلامی کا روپ دھار لیتا ہے اور فنکار کے داخلی جذبات اور کشمکش کی آئینہ داری کرتا ہے اور کبھی قطعی مکالماتی کبھی دو مصرعوں میں وال اور جواب کے طور پیدا ہو جاتے ہیں اور اس سے درد کی غزلوں میں ایک نئے تیور اور لہجہ کا احساس ہوتا ہے اور یہ تیور نفسیاتی واردات، سہل ترین اظہار اور سادہ الفاظ سے ترتیب پا کر وجود میں آتا ہے۔ درد میں غزل میں ڈرامائی انداز ایک ایسے لطیف حسن کی پیدائش کا موجب بنتا ہے جس سے شعر میں سحر پیدا ہو جاتا ہے اور اس کی ایمانی کیفیت، رمزہ اظہار و آتش ہو جاتا ہے۔ یہ ڈرامائی انداز مختلف شکلوں میں سامنے آتا ہے۔ کبھی شاعر ایک مصرع بیان کے طور پر ادا کرتا ہے اور دوسرے مصرعے میں خود یا اپنے جذبات کو دوسرے کے منہ سے ادا کرتا ہے اس طرح شعر کے مزاج میں شوخی، ذکاوت اور ہلکی سی طنز کا عنصر نمایاں کیے

اس کے تاثر میں اضافہ کرنا مقصود ہوتا ہے۔ مثلاً یہ شعر ملاحظہ ہوں۔

مک ہرمان قافلہ سے کہہ دے اے صبا
 ایسے ہی گر قدم ہیں تمہارے تو ہم چلے " سودا

پہنا جو میں نے جامہ دیوانگی تو عشق !
 بولا کہ یہ بدن پہ ترے سج گیا لباس " مصطفیٰ

میں نے کہا کہ بزم ناز خیر سے چاہئے تھی
 سن کے ستم ظریفین نے مجھ کو اسٹا دیا کہ یوں غالب

رُخ روشن کے آگے شمع رکھ کر وہ یہ کہتے ہیں
 "اُدھر جاتا ہے دیکھیں یا ادھر پر دانا آتا ہے" داغ

وہ رہ کے جیسے کان میں کہتا ہے یہ کوئی
 "ہوں گے قفس میں کل جو ہیں آج آشیانے میں" بیگانہ

ان اشعار کے پڑھنے سے اس بات کا اندازہ آسانی سے کیا جاسکتا ہے کہ شاعر کس طرح غزل میں مکالماتی انداز سمونے اور اپنے جذبات کے اظہار کا طریقہ ڈھونڈ لکا تھا ہے۔ اس سے جہاں اظہار میں شوخی اور سیلا پن پیدا ہو جاتا ہے وہاں اظہار میں بڑی منفرد قسم کی چلبلاہٹ بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ میر درد نے اپنے ہاں مرت بیانیہ انداز اختیار نہیں کیا بلکہ شعر کے بچہ میں اس ڈرامائی انداز کو سمو دیا ہے۔

ذکر میرا ہی وہ کرتا تھا صریحاً لیکن !
 میں جو پہنچا تو کہا میریہ مذکور نہ تھا

تیرے سبب سے اور بھی مجھ پر غضب ہوا
اے لئے واہ! خوب، تو نے اثر کیا

سینہ دل حسرتوں سے چھا گیا بس ہجوم یاس سے جی گھبرا گیا
میں جو پوچھا کہیں آؤ گے، کہا جی میں آجائے گا تو آئے گا
میری تعریف کی تھی اس سے بعضوں نے سوہنکر

لگا کہنے جو سنتے تھے وہ اپنا آشنا نکلا
خالم جفا جو چاہے سو کر مجھ پہ تو دے
پچھتاوے پھر تو آپ ہی ایسا نہ کر کہیں

درد کے ہاں، جیسا کہ میں نے کہا، شعر کے مزاج میں مکالمہ کا انداز
ہے اور اس سے شعر کے تصور بہت تیکھے ہو جاتے ہیں۔ مکالمہ کا انداز کوئی
خارجی چیز تو ہے نہیں وہ تو اس اندرونی لہجہ کا نام ہے جس سے شاعر
یا فنکار اپنے ذاتی ضمیر کی سیدھی سچی تصویر پیش کرنے کی کوشش کرتا
ہے۔ درد شعر کہنے میں یہی تکنیک اختیار کرتے ہیں۔

میر تقی میر نے لکھنؤ میں ایک موقع پر لوگوں سے کہا تھا کہ خاقانی
سعدی اور حافظ کا کلام سمجھنے کے لئے فارسی زبان کی فہرنگیں درکار
ہیں مگر میرا کلام کوئی شخص نہیں سمجھ سکتا جب تک کہ وہ اس زبان سے
واقف نہ ہو جو دلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں پر سنی جاتی ہے۔ فی الحقیقت
میر صاحب نے محاورہ کے سامنے اس کی مطلق پرواہ نہیں کی کہ جن زبانوں
سے الفاظ اردو زبان میں آئے ان میں اسی شکل ایسے الفاظ کی کیا

تھی۔ مثلاً وہ مسجد کو میوٹ، پلید کو پلیٹ، دستخط کو دستخط، کتاب کو کتابی، اضطراب کو اضطرابی، قرآن کو قرآن، امیری کو امرائی، خیال کو خیال (ہر وزن حال) نزدیک کو نزیک، باندہ کو بندہ، غیر صاحب اکبر آباد سے دہلی آئے تھے اور یہاں آکر انہوں نے دلی کی زبان سیکھی، اور اس میں اتنا غلو برتا کہ صحیح الفاظ کو بھی عوام کی زبان میں باندھنے میں تامل نہیں کیا۔ برخلاف اس کے درودی دلتے تھے۔ متوازن طبیعت ان کا مزاج تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جو بھی لفظ انہوں نے اپنے ہاں برتا اس میں اعتدال اور وقار کو برقرار رکھا۔ انہوں نے عوام کی زبان صرف دلی کی جامعیت کی سیڑھیوں کی سند پر نہیں لکھی بلکہ لفظ محاورے، اور روزمرہ محفل و توجہ کی برکھ کے ساتھ استعمال کئے مثلاً لفظ بھڑانا، انہوں نے اپنے ہاں بتائیں اس کا رنگ ڈھنگ کچھ ایسا رکھا کہ اس میں بھی شگفتگی، نہایت اور وقار برقرار رہا۔

کبھی خوش بھی کیا ہے دل کسی رند شرابی کا

بھڑا دے منہ سے منہ ساتی ہاں ما اور گلائی کا

یہاں "بھڑانے" کا لفظ اس طور سے استعمال کیا گیا ہے کہ اس میں ایک شدت ایک زور پیدا ہو گیا ہے۔ ایک اور جگہ اسی لفظ کو یوں استعمال کیا ہے۔

میں کہاں اور خیال بوسہ کہاں

منہ سے منہ یوں بھڑا دیا کس نے

اب ذرا دشتِ ادبِ ملاحظہ ہوں اور اس میں دیکھئے کہ یہی لفظ کس طرح استعمال ہوا ہے۔ یہاں لفظ ”بھڑانا“ میں دو وقار اور شائستگی نہیں ہے جو درد کے اشعار میں نظر آتی ہے۔ جذبات کا شعر ہے یہ۔
 بیٹھیں کیا دور کہ چاہے ہے یہی کثرتِ شوق
 آپ کے زانو سے زانو کو بھڑائے رکھئے
 حسرت کا شعر دیکھئے یہ

آج تو منسوب ساغر سے بھڑا دے میرا
 ساتیا تجھ کو میری سستی پیاں کی قسم

یہاں لفظ ”بھڑانے“ میں وہ ”بھر پوریت“ نہیں ہے بلکہ یہ لفظ مصرع میں الگ تھلگ سا محسوس ہوتا ہے۔ لیکن درد کے ہاں اس کے استعمال میں نہایت اعتدال اور توازن کا احساس ہوتا ہے۔

درد کو لفظوں کے استعمال کا بڑا سلیقہ ہے اور اس سلسلہ میں وہ بہت سکھڑپن کا ثبوت دیتے ہیں۔ ان کی زبان میں بڑا رسیلا پن ہے۔ بڑی ستھرائی اور شغافی ہے۔ انہوں نے لفظوں کو پہچان کر، پرکھ کر استعمال کیا ہے۔ اور خیال و ادائیگی میں بڑی مفاہمت پیدا کر دی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب اور موتمن کی طرح ان کے ہاں بھی اظہار میں ایک ذہنی و تخلیقی عمل کا شعوری احساس ہوتا ہے۔ ذہنی عمل سے میری مراد یہ ہے کہ شاعر نے اپنے جذبے اور تجربے کے اظہار کے لئے سامنے کے الفاظ پر اکتفا نہیں کیا بلکہ اس جذبے کو زیادہ سے زیادہ صداقت اور خلوص

کے ساتھ بیان کر کے بات کو پوری لٹک اور آہنگ کے ساتھ ہم تک پہنچانے کی کوشش کی ہے۔ لہجہ، بیان اور ادائیگی کی اسی یکسانیت کی وجہ سے ان کی ساری غزلوں کے مزاج میں مربوط فکر پیدا ہو گئی ہے۔ غالب۔ مومن اور میر کی منتخب غزلوں میں بھی احساس فکر کے اسی ربط کا احساس ہوتا ہے۔ گو سب کے اشعار پر الگ الگ ان کی اپنی ذات، مزاج، تعلیم، تربیت، شوق و مشاغل، زندگی کے حالات و واقعات کی ہر لگی ہے لیکن ادائیگی اظہار کا عمل ان سب کے ہاں یکساں ہے۔ درد صوفی تھے، بڑے رکھ رکھاؤ اور وضع کے آدمی تھے اسی لئے اعتدال اور یکسانیت مزاج ان کی فطرت بن گئے تھے اور یہی خصوصیت ان کی غزلوں کے لہجہ پر مسلط نظر آتی ہے۔ ان کے ہاں غزلوں کے لہجہ میں سبڑکتی ہوئی آگ کی تیزی نہیں ہے بلکہ ہلکی ہلکی دھیمی دھیمی سی آگ کے سیکنے کا احساس ہوتا ہے۔ درد کی زبان معیاری اور خود دلی کی زبان کا منفرد نمونہ ہے۔

درد کی غزلیں اردو غزل کی پہلی ارتقائی کڑی کا ایک اہم سلسلہ ہیں جس پر اردو غزل نے اپنی عمارت کو تعمیر کیا ہے۔ وہ قدراؤل کے شاعر ہیں۔ انہوں نے قافیوں، ردیف، الفاظ اور تراکیب کو ایک نئے متن کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ سنگلاخ زمینوں میں شگفتہ اور خوبصورت شرفکائے ہیں، فلسفیانہ حقائق اور جذبات و تجربات کو بڑے سہل اور محسوس انداز میں پیش کیا ہے۔ اردو کو سینکڑوں بہترین اور لازوال

شمر دیئے ہیں۔ انسانی احساسات کی متعدد اچھوتی تصویریں ہم تک پہنچائی ہیں۔ اردو غزل کو زندگی کا احترام، اس کی اہمیت اور شعور عطا کیا ہے۔ غزل کے ذریعہ زندہ رہنے کا درس اور سلیقہ دیا ہے۔ اخلاقی رموز اور مشرب تصوف کے بنیادی مسائل کو دسھت نظر کے ساتھ سیدھے سادے انداز میں پیش کیا ہے۔ اپنی غزلوں میں ایران تو ران کی باتوں کو چھوڑ کر ہندی کلچر کے مزاج کو رچایا بسایا ہے۔ اردو غزل کو ایک وقار، اعتدال بیان کی نرمی اور لطافت، سہرگی اور رسیلا پن دیا ہے۔ لیکن درد کے ساتھ اب تک وہ انصاف نہیں ہوا ہے جس کے وہ مستحق تھے۔۔۔ درد کو روحانیت اور تصوف کا ایسا ببادہ اڑھایا گیا کہ وہ صرف اسی خصوصیت کے ساتھ وابستہ ہو کر رہ گئے۔ درد کے ہاں تصوف ہے ضرور لیکن دیوان کے بڑے حصے میں ان کے ہاں اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ درد کے ہر شعر پر ان کے مزاج کی ہر ثبت ہے جس میں بڑی رنگینی اور بڑا پائپن ہے۔ اور یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ مولانا محمد حسین آزاد (مرحوم) کے پاس نکات الشعراء کا نہ جانے کون سا نسخہ تھا جس میں میر تقی میر نے خواجہ میر درد کو آدھا شاعر لکھا تھا۔

بہادر شاہ ظفر

اُردو شاعری کی تاریخ میں خرابی صحبت کی دو مثالیں ملتی ہیں۔ ایک انشاء کے ہاں اور دوسری ظفر کی ذات میں۔ انشاء کو نواب سعادت علی خاں کی صحبت کھا گئی اور ظفر کی شاعری کے چمن کو ذوق و شاہ نصیر کی بد ذوقی نے خزاں رسیدہ کر دیا۔ مولانا محمد حسین آزاد نے (خدا انہیں طریقِ رحمت کرے) اپنی سی مقدود بھر کو سشش کی کہ کسی طرح ظفر کی ضخیم کلیات کی تخلیق کا سہرا ذوق کے سر باغجہ دیں اور یہ ثابت کر دکھائیں کہ ظفر تو بادشاہ تھا، شاعر وار کچھ نہ تھا۔ ذوق شاعر تھے لیکن ظفر کے نمک خوار اور استاد۔ لیکن اب جب کہ مذاق سخن بدل گیا ہے اگر ظفر کا وہ سارا دیوان جو بد مذاقی، ردیف و قافیہ کی کاریگری یا بیخیز شاعرانہ پسند و نفاق سے لبریز ہے اور ذوق کے رنگ سخن سے مشابہ

ہے ذوق کا تسلیم بھی کر لیا جائے تو پھر بھی ظفر کی شاعری کا ایک حصہ ایسا بچ رہتا ہے جو اس دور کے کسی شاعر کے رنگ سے مشابہ نہیں ہے اور دراصل یہی وہ حصہ ہے جس پر ظفر کی حقیقی شعری شخصیت کا دار و مدار ہے۔ — ہر دور کی چند روایات، چند تعصبات، خواہ وہ اخلاقی ہوں یا مذہبی (جنہیں آپ اصول شاعری کے مسئلہ ضابطوں کا نام دے لیجئے) ایسے ہوتے ہیں جو اس دور کے مذاق شعر کو متشکل کرتے ہیں۔ یہی وجہ تھی کہ مومن وغائب کے دور میں ذوق بڑے شاعر قرار پائے اور مومن وغائب کی صدا تنقار خانے میں طوطی کی صدا بن کر رہ گئی۔ بات دراصل یہ ہے کہ ایسے دور میں چالاکی و چالبدستی اور اصل جوہر میں شناخت کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔ موزانہ کر کی تحریریں اجنبی اجنبی، مبہم اور شکل سی معلوم ہوتی ہیں اور اس کے برخلاف اول انداز کی تخلیقات ایسی خیرہ کن اور چلبلاہٹ لائے ہوئے ہوتی ہیں کہ آدمی ایک دم رعب میں آ جاتا ہے۔ ایسے دور میں جب کہ ایک چیر معاشرہ کی پسندیدہ و محبوب نظر ہو تو اس کے خلاف آواز اٹھانا اور اسے پسند نہ کرنا ہر کس و نا کس کے بس کا رنگ نہیں ہوتا۔ چاکرست شاعر ہوائے زمانہ کے ساتھ چلتا ہے اور حقیقی شاعر ہوائے زمانہ کو اپنے مذاق سخن اور اندازِ نو سے بدلتا جاتا ہے اور یہ عمل اتنا آہستہ اور دھیما اور سست رفتار ہوتا ہے کہ آسانی سے روئیں گزر جاتی ہیں۔ بالکل یہی عمل اس دور کے ساتھ ہوا اور آج یہ دور جہاں شاہ

نصیر ذوق کا دُعا بھتا تھا اب غالب دمو من اور ذرا کمتر درجے پر ظفر کا دھبہ کھلا آتا ہے اور ذوق و شہاء نصیر کی شاعری اس زمانے کی انخطا ط پسندانہ ذہنیت اور بدذوقی کی مظہر بن جاتی ہے۔ بہر حال اتنی بات کہہ کر میں ظفر کی شاعری کا وہ حصہ ایک قلم موقوف کر دیتا ہوں جس میں ذوق و شہاء نصیر اور ہوائے زمانہ کا اثر غالب ہے اور صرف اسی حصہ میں ظفر کی شاعری کے حدودِ حال اس کی شخصیت اور عصر اور تہذیب کے پر تو کی تلاش کر دوں گا جو نہ صرف اس رنگ سے الگ ہے بلکہ اپنی انفرادیت بھی رکھتا ہے۔ محمد حسین آزاد تو جھوٹوں کے بادشاہ تھے۔ ان کی طرزِ تحریر پر جان خدا لیکن ان کے طوطا دینا کے قصوں پر کون جان ہلکان کرے۔ ہاں مزا لینے سے کون روکتا ہے۔ آخر ادب میں لطیفہ گوئی اور من گھڑت قصوں کی اپنی الگ تہذیبی ہیئت بہادر شاہ ظفر مغلیہ سلطنت کی گرتی دیواروں کے آخری ستون تھے۔ ان کے سامنے ان کے آباد اجداد کی سطوت کے نشان تھے۔ اور وہ ان کے مقابلے میں خود کو کمزور و بیمار سمجھتے تھے۔ انہیں یہ بھی حاکم تھا کہ ان کی شاہی قلعہ محفل کی چار دیواری تک محدود اور فرنیوں کے دھندلے پر منحصر ہے۔ اسی احساسِ دُعا و آگاہی سے ظفر کا حقیقی المیہ پیدا ہوتا ہے اور جب جب یہ احساس ظفر میں جاگتا ہے تو ان کی شاعری میں ایک ایسا گرم ایسی طبعی دل اور ایسا سوز غم پیدا ہوتا ہے کہ جو ظفر کی ذات سے مخصوص ہو کر ان کا رنگ سخن متعین کرتا ہے۔ یہ

کرب اپنے عظیم پس منظر کے ساتھ خود اتنا عظیم تھا کہ اگر یہ پورے
 طور پر اُن کی شخصیت کا جزو بن جاتا تو ممکن ہے کہ اردو شاعری میں
 ایک نیا آہنگ اور نئی آواز سنائی دیتی۔ یہ کرب جو ظفر کی ذات میں
 پھل رہا تھا اگر میر غالب یا مومن جیسی شخصیت اس آتش سوزاں میں
 سے گزرتی تو نہ معلوم اردو شاعری کا مزاج کیا سے کیا بن جاتا۔ ظفر
 کے ہاں اس کرب میں صرف محبوب کے بکھر جانے کا غم نہیں ہے بلکہ
 پوری سلطنت کے بکھر جانے کا غم ہے جس میں غم عشق و غم روزگار
 اور زندگی کے دوسرے چھوٹے بڑے غم گرد کاروں کی طرح ساتھ ساتھ
 چلتے ہیں۔ یہی 'کرب' ظفر کی شاعری کی ایک مخصوص لہن ہے جس میں
 ایک جلنے والی کیفیت اور ایک ایسی آگ ہے جو اس کے وجود اور
 اس کی کائنات کو پھوٹے ڈالتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ چند شعر
 دیکھئے :

شمع جلتی ہے پر اس طرح کہاں جلتی ہے
 ہڈی ہڈی مری اے سوز نہاں جلتی ہے
 آتش عشق سے اُڑ جائیں سمندر کے حواس
 یہ میں وہ کہ جو اس آگ میں گھر کرتے ہیں
 گرمی دل سے میں ہے سینہ پہلو جلتے کہ نکلتے مری آنکھوں سے ہل لہر جلتے
 عین گریہ میں مرے سینہ دل ہیں سوزاں
 دیکھا اس شدتِ باراں میں یہ گھر جلتے ہیں

نہ ہوئی گریہ سے کم کچھ سبھی تری گری دل
 بلکہ اک آگ سی لے دیدہ تراور نگی
 پڑے ہیں سوزِ محبت سے دل پہ جتنے داغ
 ستارے اتنے نہ ہو دیں گے آسماں کے لئے
 اور سمیڑکی آتشِ غم اور دل جلنے لگا :
 سانس جو ہم ٹھنڈی ٹھنڈی دمدم لینے لگے
 آہ کب سینے سے لے ہم نفساں نکلتے ہے
 دل میں اک آگ سلگتی ہے دھواں نکلتے ہے

ظفر کا یہی وہ کرب ہے جو اس کی شاعری میں آگ کی طرح آہستہ
 آہستہ سلگتا رہتا ہے مجھے تو ظفر کے اس کرب میں 'نارِ جہنم' اور عذاب
 دوزخ کا احساس ہوتا ہے جہاں آدمی بار بار جلنے کے لئے بار بار پیدا
 ہوتا ہے اور ہر دم اسی عذاب میں مبتلا رہتا ہے۔ ظفر کے اس کرب کی
 نوعیت میں کہیں کہیں مجھے 'سسی فس' کا کرب بھی نظر آتا ہے جو پہاڑ
 کی چوٹی تک چٹان لے جانے اور پھر اسے نیچے ڈھکیل دینے کی سزا
 سے پیدا ہوا ہے۔ 'سسی فس' یہ عمل اب بھی کر رہا ہے لیکن اس عمل سے
 زیادہ یہ کرب اس کے اندر مسلسل اور بے معنی محنت کے احساس سے پیدا
 ہوا ہے۔ احساس سے پیدا ہونے والا یہی کرب ظفر کی شاعری میں نظر
 آتا ہے۔ لیکن اپنے پورے خلوص اور سوز و گداز کے ساتھ اگر یہ کرب
 ظفر کے دل پورے طور پر بن منور جا تا تو سسی فس جیسی عظیم شخصیت اس

کی شاعری کے درجوں سے بھانجئے نکتی۔ لیکن چونکہ یہ کرب بہت عظیم
 تھا اور ظفر کی شخصیت پورے طور پر اس کا سہارہ کر سکی اسی لئے ظفر
 کے ہاں خلوص کی وہ لہجہ، کرب کی وہ لے احساس کی وہ شدت، سوز و
 گداز کی وہ آواز پیدا نہ ہو سکی جن کے سارے امکان، اس کرب میں
 موجود تھے۔ لیکن جتنا کچھ کرب کا اظہار ظفر کے ہاں ملتا ہے وہ اس کی
 آواز میں ایسا اخلاص سہر دیتا ہے کہ اس کی آواز دور سے پہچان لی
 جاتی ہے۔ ظفر کا یہ کرب رونے دھونے، آہ دہکا کرنے والا کرب نہیں
 ہے۔ ہر کرب غانی کا مصروفِ غم، بھی نہیں ہے جس میں منہ بسور نے
 کپڑے پھاڑنے، دیوار سے سر ٹکرانے اور بال ٹوچنے کا احساس ہوتا ہے
 بلکہ اس میں پورے ایک دور کی ذہنی کش مکش، بے چارگی، حیلن اور
 الجھن کا اظہار ہوتا ہے۔ ایک پورے معاشرے کے زوال و عظمت
 کے آثار نظر آتے ہیں۔ اس میں ایک کسک ہے، غم کو روکنے اور تحفظ
 کی کوشش اور کیفیت ہے۔ اور کیا ایسی آگ ہے جو اٹلوں کی آگ
 کی طرح آہستہ آہستہ سلگتی رہتی ہے اور اس لطیف آگ میں جب
 انسان جلتے رہنے کے لئے مجبور ہو جائے تو اس اذیت ناک سے نجات
 حاصل کرنے کی کش مکش سے جو غم پیدا ہوتا ہے وہ ظفر کے ہاں نظر آتا
 ہے۔ کسی غم پر رونا دھونا ہی کو ہلکا ضرر دے دیتا ہے لیکن اس پیچ و پکار
 میں مجلسی ماتم کا سامنا آنے لگتا ہے اور سیاہ بپاسی جی کو اور بجبا
 دیتی ہے ظفر کے ہاں اس کرب و غم سے جی بھتا نہیں ہے بلکہ اس میں

دوسروں کے لئے ایک تلقین ہے، یہ اپنی حالت سے دوسروں کو باخبر کرنے کا ایک ذریعہ ہے، ایک پیغام ہے اس کے رمز و کنایہ میں میعاد کے خوں کا اثر بھی شامل ہے۔ یہ کرب ایک بادشاہ کا کرب ہے جسے اس بات کا احساس ہے کہ لوگ اب بھی اس کے وفادار ہیں۔ جانتا رہا اب بھی موجود ہیں اور جسے اس بات کا بھی خیال ہے کہ عین ممکن ہے کہ یہی جانتا رہا اس کے کرب کی داستان سن کر اسے اس سے نجات دلا سکیں۔ اسی لئے اس کے کرب میں ایک صوت مندی، دلوں سے جو ملے اور ساتھ ساتھ کچ کلاہی کا احساس ہوتا ہے۔ ذرا یہ شعر دیکھئے:

گشتہ قامت جتنے ہیں اس کے آپس میں سب مل جلکر
کردیں اگر اک شرب پیا، کیا اچھا ہوا، کیا اچھا ہو

یادِ شعریہ

نفس کے ٹکڑے اڑا دوں تڑپ تڑپ کے آج

الواد میرا اسیران ہم نفس لڑا ہے

اس شعر کا لہجہ اس کی رمزیت اسیران ہم نفس سے خطاب کیوں ہے، کی روایت جس میں شالم نہ وقار نظر آ رہا ہے ظفر کے اسی دل سے اور کچ کلاہی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ صیاد کا خندہ شد، اسیری کا احساس اپنی بے چارگی کا خیال اور ساتھ ساتھ نگہبانوں کی مسلسل بیداری اور ان سے نجات حاصل کرنے کی آرزو ظفر کے کرب میں گھل مل کر نہ مرنے روح عصر کو اپنے جلو میں لے لیتے ہیں بلکہ اس کے پیچھے کی نرمی میں تیزی

شدت میں حادثہ پیدا کر دیتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر رزوکنا یہ اس کے ہاں ایک خاص لطف دینے لگتے ہیں اور اسی اشاریت سے اس کے کرب میں تعیم کا پہلو پیدا ہو جاتا ہے۔ اور اسی میں ہمیں جنگ آزادی کے آنے والے طوفان کی جھلکیاں نظر آنے لگتی ہیں۔ اس سلسلے میں یہ چند شعر دیکھئے۔

میں رہ مجنوں ہوں کہ زنداں میں نگہاؤں کو
میری زنجیر کی جھکے رنے سونے نہ دیا
پڑا جو خانہ زنداں میں غل خداجا نے
کہ میرے پاؤں کی زنجیر بن گئی تھی کیوں
توڑ زنجیر کو دیوانہ نہ بھاگتا ہو کہیں
دیکھو غل ہے پڑا خانہ زنداں میں کیا
قدس میں مجھ کو نہ چین آیا پر فغاں تہ مری
تمام رات نہ صیاد کو بھی خواب آیا
بہار آئی اسیران ہم نفس آپس میں کہتے ہیں
بھڑک کر توڑ تا ہے گرفتار تیسار ہو جاؤ
نفس میں ہے کیا قائمہ شور و غل سے
اسیر و کرد کچھ رہائی کی باتیں

ہمد مرثیہ طور پر تصویر
جواں لی جان پر گزرتے ہیں وہی جگہ ہے
کیا کہیں تم سے بے صدا ہیں ہم
خدا کسی کو جہاں میں کسی کے بس نہ کہے

نہ صرف وہ اس اہلدار پر کٹھا کرتا ہے بلکہ دوسروں کو احتیاط کی تلقین بھی جاری رہتی ہے۔

خٹا ہوا حواسیران دام پر صیاد اٹھاڑے چار کے پر اور چائے کے کاٹے

اے بلبلو اتنا نہ کرو غل کہ مبادا

دشمن ہو سوا جان کا صیاد تمہاری

ان اشعار سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ غل نے اردو شاعری کی روایتی علامتوں سے کام لے کر اپنے دکھ درد، صیاد کے رویے، تنہا اور ہمتیاج و رہائی کا اس طور پر بیان کیا گیا ہے کہ اثر و تاثر بھی باقی رہتا ہے اور نفس کی باتیں، بلبلوں، ٹمک بھی پہنچ جاتی ہیں۔ غل اسی کرب کی غزل لکھتا ہے۔ یہ اس کی شاعری کا سماجی پہلو ہے۔

ناسخ، ذوق یا شاہ نصیر کی دو چار غزلیں پڑھ لیجئے یا پورا دیوان بات وہی رہتی ہے۔ غل کے ہاں مزاج میں ایسا تنوع ہے، ایسی رنگارنگی ہے اور قبولیت و استفادہ کی ایسی صلاحیت ہے کہ یہ انداز مولے مصنفی اور حسرت کے اردو شاعری میں کہیں نظر نہیں آتا۔ یہ بات کہہ کر میں نے بہت بڑا دعویٰ کیا ہے لیکن میرا مطلب صرف اتنا ہے کہ میر، سودا، آتش غالب، مومن وغیرہ نے اپنے اپنے رنگ کو پیدا کیا، اس کے امکان کو خود ہی پالا پوسا بڑا کیا اور ساتھ ساتھ دوسروں کے مذاق شعری کو بدل کر اپنے رنگ و مزاج کو ان کی فکر میں سمو یا بھی۔ غل نے مصنفی کی طرح سب کے امکانات کو ٹٹولا اور سب کے رنگ سخن میں شمر کئے۔ امکانات

کا یہی تنوع ان دونوں کا کمال ہے۔ اتنے بہت سارے امکانات کو سیٹ کر کجا کرنا کوئی ہنسی کیل نہیں ہے۔ ان سب کے امتزاج سے ان کا الگ رنگ سخن پیدا ہو جاتا ہے جسے سہولت کے لئے 'انفرادیت' کا نام دے لیجئے۔ فوس و قزح میں سات رنگ ہوتے ہیں۔ ہر رنگ الگ الگ مزادیتا ہے لیکن دیکھنے والے پر مجموعی تاثر ان سب رنگوں ہی سے پیدا ہوتا ہے بالکل یہی معاملہ مصحفیؒ 'ظفر اور حسرت' کے ساتھ ہے۔ خراتی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ مصحفیؒ کے ہاں کش مکش کی حالت کا احساس ہوتا ہے جن میں کوئی دوسرا ان کا حریف نہیں ہے اور اسی لئے رہ گئے 'رہ گیا' کی ردیفوں کو مصحفیؒ کے مزاج سے خاص مناسبت تھی مثلاً یہ شعر۔

ساتھ دونوں کا یلدا آیا جو مجھ کو مصحفیؒ رات میں بستر پر کیا تکرار کر گیا
کش مکش، ترسے اور ترسانے والی یہی کیفیت ظفر کا مزاج ہے۔ ظفر کو بھی ایسی ہی ردیفیں جن سے حسرت کے پورا نہ ہونے اور تباؤں کے اور دورے جن کا احساس ہوتا ہے محبوب ہیں۔ یہاں ظفر کے ہاں مصحفیؒ سے زیادہ شدت جذبات، خلوص اور سوز و گداز پیدا ہونے لگتا ہے۔

ہر نفس اس دامن مرغاں کی جنبش سے ظفر
دل میں اک شعلہ سا سبڑ کا اور سبڑ کر گیا
سبڑ کی ہے بے طرح یہ ظفر آج دل کی آگ
آگے تو شعلہ سا کئی بار اٹھ کے رہ گیا

مصطفیٰ کا ایک شعر ہے ۛ

جے رحم آئے ہے حسرت پاس مرغِ بے پروا
کہ اوڑسکتا نہ ہو اور بزمِ آشتیاں بیٹھا

ظفر کا شعر سنئے ۛ

حسرت اے طاقت پرداز کہ ہم اڑنے کے
گر کے پھر کا کئے دیوارِ گلستاں کے تلے

مصطفیٰ کا یہ شعر دیکھئے ۛ

کہاں ملک پھر میں اڑتے ادھر اُدھر صیاد
تیرے ہی نذر ہیں اب اسے یہ مشتِ پر صیاد

ظفر کہتے ہیں ۛ

نہیں ہے طاقتِ پرداز آہ اے صیاد
خدا کرے کہ تو اب دادِ نفس نہ کرے
اب کہاں ہے طاقتِ پرداز تا بامِ قفس
کر دیا صیاد نے بے بال و پر میرے تئیں

ظفر و مصطفیٰ نہ صرف اس لہجہ میں ایک دوسرے سے مماثل نظر
آتے ہیں بلکہ جب وہ اس رنگ سے ہٹ کر کسی دوسرے امکان کی طرف
جاتے ہیں تو بھی ان کا مزاج ایک سا رہتا ہے۔

میں نے جو چند شعر مصطفیٰ اور ظفر کے نقل کئے ہیں ان سے میرا
مقدمہ صرف یہ ہے کہ مزاج کے اعتبار سے دونوں میں بہت قریب ہے

اور اکثر ظفر کے شعر پر مصحفی کا اور مصحفی کے شعر پر ظفر کا گمان گزرتا ہے۔ ان شعروں کو دیکھ کر بھلا کون کہہ سکتا ہے کہ یہ انداز طبع صرف مصحفی کا ہے۔

بہار آئی خدا جانے کہ کیا گزری اسیروں پر
نہیں معلوم کچھ اب کی برس احوال زنداں کا
ڈھنڈلا دے جو فلک خوار و پریشاں مجھ سا
کوئی دنیا میں نہیں بے سرو ساماں مجھ سا
دل درد و غم کی اس کے آخر ذرا پ لایا
بہر گزری کا رونا اور اک عذاب لایا
نہ تنہا مصحفی ہی اس کے ہاتھوں سے ہے آواز
کوئی بھی چین سے یار و بزر آساں بیٹھا

ان اشعار کو ظفر کے شعروں کی اس محفل میں سجائیے جن کا ذکر میں اوپر... کر آیا ہوں تو اندازہ ہو گا کہ ظفر کے ہاں بھی وہی مزاج کارفرما تھا جو مصحفی کے ہاں تھا۔ ان کے ہاں انشائے خرابی سدا کی، ظفر کے ہاں ذوق در آئے گزشتہی اعتبار سے ادب کی تاریخ کا تعین کیا جائے تو مصحفی اور ظفر کو ایک ساتھ رکھنا پڑے گا۔ پھر ہی نہیں دونوں کو ہندی، کچھ سے پیار تھا اور اسے وہ عربی بھی کچھ سے بلند برتتے تھے اور جا بجا دونوں کے ہاں اس کچھ کی جملکیاں نظر آتی ہیں۔ موسیقی کے ساتھ لگاؤ نے ظفر کو اس تہذیب میں اور زیادہ چلا بسا دیا اور وہ اس کچھ کے جس نے زیادہ تراویں کچھ کا روپ دھار لیا تھا۔

خود نمائندہ بن گئے مصحفی کے یہ دو شعر ملاحظہ کیجئے۔

اے مصحفی تو بھی چل قطب کو کہ کہیں ہیں

آتا ہے پیرت چٹریوں میں سموات کا عالم
جہاں میں کل نہا کر جب اوس نے بال ہانسیے
ہم نے بھی اپنے دل میں کیا کیا خیال باندھے

ظفر کہتے ہیں ۵۔

نہیں معلوم کہاں آج مچائی ہوئی

آئے ہے رنگ میں دھڑلک گلستاں بھیگا

ہوک سی اٹھتی ہے رانچے کے دہی سینے سے آہ

جب کوئی کہتا ہے چل ۱۰ ہیر کے پہلو سے اٹھو

پھول کا تھمہ ہند بنا تھا کیمبر کی سی کیاری

کیسو پھولے بھاگ پائے لٹ گئی باگ بہاری

لٹ گئی سب پھلاری

مزاج کی یہ عاشق قدم قدم پر نہیں مصحفی اور ظفر کے ہاں نظر آتی ہے۔

ظفر نے اردو شاعری کو کیا دیا۔ کس طرح اسے ہندوئی مزاج سے

قریب لایا۔ اس نے اپنے مخصوص رنگ میں غزل کو کیا کیا دیا یہ باتیں تو اپنی

جگہ ہیں لیکن اگر وہ صرت 'کرب' کے اظہار پر ہی اکتفا کر لیتا (حالانکہ یہ

امکان بھی اس کے ہاں پورے طور پر نہیں سمجھتا) تو اردو شاعری کے لئے

اس کا یہی تمغہ پس تھا۔ لیکن اس نے اس کرب اور المانہ کی کے ساتھ ساتھ

زبان و بیان کی شادابی اور لہجہ کی شگفتگی کو بھی برقرار رکھا۔ اس نے اپنے مخصوص رنگ سخن میں اپنے خیال و احساس کا پوری قوت کے ساتھ اظہار کیا جس کی وجہ سے اس کے ہاں تاثیر کا طلسم اور گہرا ہوجاتا ہے۔ ایام رنگون کے زمانے کی شاعری کے درد اور سوز و گداز میں بیان کی چاشنی لے کر رنگ بھرا ہے کہ آج بھی اس زمانے کی تہذیب اور فرنگیوں کے مزاج کی تصویر آنکھوں کے سامنے بھر جاتی ہے۔ اس میں لہجہ کا ایسا بانگ ہے کہ شعر سنتے ہی یاد ہوجاتا ہے۔ کسی شاعر کی بڑائی کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ فیہ کیا جائے کہ اس کے کتنے شعر لوگوں کو یاد ہیں۔ اگر اس معیار پر بھی نظر کو پرکھا جائے تو اس کے اشعار بہت بڑی تعداد میں سو سال گزر جانے کے بعد بھی لوگوں کو یاد ہیں۔ اور جنہیں ہر نسل ایک امانت کے طور پر دوسری نسل کو رشتہ رشتہ منتقل کر دیتی ہے۔

غزل و غزلوں کو سلیتے سے استعمال کرتا ہے جس سے انداز بیان میں گھلاوٹ، معصومیت اور دھیمپن پیدا ہوجاتا ہے۔ اس کے لہجے میں بڑے ضبط اور توازن کا احساس ہوتا ہے۔ وہ غزلوں کے معاملے میں غزلوں کے متغیر بالکل نہیں ہے۔ غم کی لپک اور لہجہ کی کھٹک اس کی ہر غزل میں ایک نفا پیدا کر دیتی ہے جس سے احساس و ادراک ایک رشتے میں پیوست ہوجاتے ہیں اور غزلیں تسلسل فکر و نفا کا احساس پیدا کر کے لگتی ہیں زندگی کا تضاد ماضی کی یادیں، 'لاشور کا کرب' غم زمانہ، ذہنی بے چارگی، یہ اور ایسے بہت سے احساس پہاڑوں کے توازن کی طرح اس کی غزلوں

میں نظر آتے ہیں۔ اس کے احساس کا سہول پن اس کی خود داری اور پاس آبر و قدم قدم پر دلوں کو سواہ لیتے ہیں۔ احساسِ دیان کے اس تنوع کی چند مثالیں دیکھئے

رہنا میرا پوچھتے کیا ہوا نکو سے آنسو پہنے دو
بھ کو تصور اور بندھا ہے ایک ذرا پپ رہنے دو
اور تو باتیں تمہاری خیر خاصی تمہیں نہ سمجھیں
ترک الفت کی مگر لے ناصو خاص ہی
جس رات ٹہری آنے کی اس برقِ رش کی

گھر کا مرے چراغ سر شام مہن پڑا

روح پہ کیا زلف سے غنچہ دہن چھلے ہو
ہم سیرِ بختوں سے آخر کو وطن چھوٹے ہو
نہ اس کی بزم میں آنسو بہا محمدؐ کے چشم
لگا دیکھو ذرا میری آبرو کی طرف

شبِ فرقت میں جی اپنا لگتا تھا کہانی میں

پڑے چپکے سر بستر سنا کرتے تو ہم بھی تھے

کوئی ٹہراتا نہیں وصل کی صورت
صورت ایک ایک کی ناچا زلفِ کمر ہے
ظفر اس اپنے تصور کے جایئے قرباں
سرکشی یار کی تصویرِ ردِ برد سے نہیں
دیکھئے صبحِ تری کون سے دن ہوتی ہے
میں تو مرنے کے قریب لے شبِ ہجران کیا
یوں تو جانا تمہیں منگور چہلے ہو جانا
پر جو آنا ادھر سے تو یہاں ہو جانا

نزاکت کیا کہوں دل کی عجب نازک کلی ہے دل

سخن کی اک ذرا گرمی سے جو مصلحہ لے ایسی ہے

ہوا سُندی ہو، آدھی رات ہو یا وہ پہلا دم ہوں
 چراغ اس وقت گل ہو پھر تو پہلیں ہوں تماشا ہو
 نسیم صبح جو سوئے ہن گئی ہو گی
 تو میں کے پہلوں میں دہن سی بن گئی ہو گی

ظفر کا یہی خلوص و گداز ہے، یہی خستگی و بے بسی ہے، احساس کا یہی
 تنوع ہے جو قدم قدم پر متاثر کرتا ہے۔ ظفر اس کے باوجود کہ قناعت کا
 درس دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ آنسو بہانا، شیوہ آمد کے منافی سمجھتے
 ہیں لیکن اس ضبط غم میں، ان بظاہر دبی ہوئی حسرتوں میں جو کچھ کے دھکنے
 والی صبح ہے وہ ان کی داخلی زندگی کا ایک بنیادی جز بن گئی تھی۔ یہ ان
 کی اپنی زندگی کی داستان تھی جو کسی نہ کسی صورت، کوئی نہ کوئی پہلو
 اختیار کر کے ان کی غزلوں میں بکھر جاتی ہے۔ اور ان کی شاعری میں غلام
 کی لے، شکست کی آواز کے ساتھ مل کر چھاتی کے پار اترتی چلی جاتی ہے۔
 ظفر کے چاروں دیوانوں میں ذہنی ارتقاء اور مزاج کی تبدیلی کا احساس
 ہوتا ہے۔ ظفر کی ضخیم کلیات میں تختیں ہزار اشعار ہیں، انہوں نے بانوے
 سال کی عمر پائی۔ سینتالیس سال تک استاد ی و شاگردی کا سلسلہ ذوق
 کے ساتھ جاری رہا۔ شعروں کے بنانے سنوارنے میں ذوق نے ہاتھ مضبوط
 بنایا لیکن یہ لے، یہ آہنگ، لہجوں کی یہ رنگارنگی، انداز و بیان کی یہ چاشنی
 یہ کرب اور ضبط، تہذیب کی یہ جھنکار، زبان و اظہار کی یہ میاری کی نسبت
 سب ظفر کی اپنی ہے۔ ذوق اپنے شعروں میں محاورہ لاتے ہیں ضرب امثال

سناتے ہیں یا اس دغم کی بھی کوشش کرتے ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود ان کے دیوان کا مطالعہ کرتے وقت یہ احساس ہوتا ہے کہ فوقِ خود الگ کھڑے ہیں، الگ کھڑے رہنے کا یہ احساس ہمیں ظفر کے ہاں نہیں ہوتا۔

جہاں تک زبان کا تعلق ہے۔ ظفر کی زبان بالیسی زبان ہے جس میں ہر طبقہ اپنا منہ دیکھ سکتا ہے۔ ظفر کے ہاں اردو زبان بول چال کی زبان، گفتگو اور بات چیت کے معیاری لہجہ سے اس درجہ قریب آگئی کہ پہلی بار ہم نے اردو زبان کو 'غیر طبقاتی' (جدید تر معنی میں) رنگ میں دیکھا۔ اور زبان کے سلسلے میں یہ کوئی ایسی معمولی بات نہیں ہے جسے آسانی کے ساتھ نظر انداز کیا جاسکے۔ ذوق نے خود اس سے کیا کیا فائدے اٹھائے یہ تو ایک لمبی داستان ہے لیکن یہ بات ضرور کہنے کی ہے کہ 'اردو شاعری کی تاریخ اور روایتوں میں جو فائدے استادوں نے شاگردوں سے اٹھائے ہیں وہ ہمیشہ صیغہ راز میں رہے اور ظفر کوئی معمولی شاگرد نہیں ہیں، ظفر کے ہاں اتنے ہیچے اور ان کے امکان سلسلے آتے ہیں کہ اگر ان پر ہی مضمون لکھنے بیٹھیں تو شام ہو جائے اور ایک دفتر رقم ہو جائے۔ بہر حال ظفر کو زبان کے برتنے کا بے حد سلیقہ سزا سنہ گلاخ زمینوں کو پانی کرنا، بے معنی ردیفوں کو بے معنی بنانا، زبان میں فارسی و عربی بندشوں اور تراکیب کو کم سے کم استعمال کرنا خاص اردو کو رواج دینا اور اس سے بڑھ کر زبان کو عام بول چال کی زبان سے قریب

تزلزلنا غفر کی عام خصوصیات ہیں۔ ردیف کسی ہی ہونے لگنے کے ہاں تنقید کا احساس نہیں ہوتا اور شعر کی چستی اور زبان و بیان کی برستگی ردیف کی نااہلیت کو بدیہی ہے۔ مشکل ردیف میں شعر کتنا اس لئے آسان نہیں ہے کہ ذرا سے سقم یا کمزوری سے ردیف باہر بھاگتی ہوئی معلوم ہوتی ہے یا سچے ردیف الگ ایک ٹکڑا بن کر رہ جاتی ہے۔ مثالیں بہت ہو چکی ہیں اس کا مجھے بھی احساس ہے مگر ظفر پر کچھ کہنے کے لئے ضروری ہے کہ مثالیں ساتھ ساتھ دی جاتی رہیں یہاں میں ایک انتہائی درجہ کی مثال پیش کرتا ہوں۔ غزل کی ردیف ہے 'تڑاق تڑاق' اب ذرا دیکھئے کہ اس نے اس ردیف کو بھی کس خوبصورتی سے نبھایا ہے اور ردیف سے فائدہ اٹھا کر کیسے کیسے معافی پیدا کئے ہیں۔

نہ کیجئے ہم سے بہت گفتگو تڑاق تڑاق دگر نہ ہوئے گی پھر وہ بدو تڑاق تڑاق
اہلی محراب شگل کے ٹوٹیں ہاتھ کہ توڑتا ہے یہ جام و سبوتڑاق تڑاق
وہ دینے پائے زنجالی کہ لئے لئے ہم نے ہزار بوسہ روئے نکو تڑاق تڑاق

ظفر مزاج جو شوخی پسند ہے اپنا

تو چاہتا ہے کوئی خوب ردو تڑاق تڑاق

ان چاروں شعروں میں سادگی اور ایک میعار کی زبان بھی باقی رہتی ہے اور ساتھ ساتھ شعروں کا تیمور، شوخی، جلیلا پن اور ردیف تڑاق تڑاق کے مختلف لغوی معنوی بھی واضح ہوتے رہتے ہیں۔ ردیف کا یہ طرز جاں بھی ظفر کے ہاں آیا ہے اس نے لطف دیا ہے ان لوگوں کے

اس طرح زبان اور لغت کی جو خدمت انجام دی ہے وہ اس بڑی چھپی بات نہیں رہی ہے۔ آزاد نے خود اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ ظفر زمینوں کا بادشاہ تھا اس کا نئی زمین پیدا کرنے کا یہ شوق اس بات کی علامت ہے کہ نئے سانچے بنا کر ان میں غزل کہنے کی فکر میں کس درجہ صلاحیت تھی۔ یہ بات آج ستمبری می بات معلوم ہوتی ہے لیکن اس بات سے زبان کو کیا فائدہ پہنچا۔ اظہار کے لئے جو کیا کیا امکانات تھے، بے معنی لفظوں میں کس طرح معنی پیدا ہوئے۔ تخیل کی نشوونما کیسے کیسے ہوئی غیر شاعرانہ باتیں، نثر میں بھی ڈھنگ سے ادا نہ ہونے والے خیالات کس طرح شاعری میں داخل ہوئے یہ اس سلسلے کی ایک دوسری داستان ہے جس کا تعلق زبان کی نشوونما دار آواز سے ہے۔ لیکن یہاں آنا کہ دینا کافی ہو گا کہ ردیف کو چستی کے ساتھ استعمال کرنے کے شوق نے شاعر کے تخیل کو ہر طرف دوڑنے کی اجازت دی اور اس نے اس کو شش میں اچھے بُرے، کمزور قوی، کارآمد اور بے کار، سنجیدہ و غیر سنجیدہ جذبات و خیالات کو شعر کا جامہ پہنایا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہر قسم کے خیانات اور دشاہری میں داخل ہو گئے اور آج ہم دیکھتے ہیں کہ زندگی کے ہر موڑ پر کوئی نہ کوئی مصرع یا شعر ہمارا راستہ روک کر گھڑا ہو جاتا ہے اور ہمارے کسی مخصوص جذبے، محرک یا احساس کا ترجمان بن جاتا ہے۔ ان لوگوں نے جس میں ظفر کا پڑا حصہ ہے شعر کی ہمارے مزاج اور ہاری فکر میں داخل کر کے اسے ہاری جذباتی اور اخلاقی زندگی کا ایک جزو بنا دیا۔ ردیف باروں اور

زمین پرستوں کی ایسی خدمت ہے جسے ازاد ادب کا کوئی طالب علم نظر انداز نہیں کر سکتا۔

اب ایک بات اور غفر کی شاعری سے دو قسم کے آدمی لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ ایک تو وہ جو شاعری میں روایت کی اہمیت سے واقف نہیں ہیں اور اس بات سے بھی بے خبر ہیں کہ ہر قسم کے خیالات اور ان کے اظہار سے زبان کو کیا فائدہ پہنچتا ہے۔ اور اس کا اثر خود اس زبان میں محسوس کرنے والوں پر کیا پڑتا ہے۔ اور دوسرے دو جو تاریخ کے تہذیبی شعور سے ناواقف ہیں۔ ویسے پلیٹ نے تو یہی کہا تھا کہ شاعر کا بنیادی کام تو بس اتنا ہے کہ وہ اپنی زبان کو محفوظ رکھے، اسے دوسرے سے اور آگے بڑھائے، باقی جتنے دوسرے کام ہیں وہ سب ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ ظفر نے یہاں بھی اپنی بڑائی کا ثبوت دیا ہے۔

فراق کی رباعیاں

فراق کی بیشتر رباعیاں عشقیہ ہیں۔ عشقیہ رباعی یا عشقیہ شاعری کے نام سے ہمارے ذہن میں شاعری کا روایتی سا تصور جھلکانے لگتا ہے اور ہم کچھ دیر کے لئے بھول جاتے ہیں کہ عشقیہ شاعری کے روایتی تصور سے بلند بھی ایک تصور قائم کیا جاسکتا ہے۔ شاعروں کی کثرت اور ان میں مطالعہ و فکر اور تخیل کا فقدان کوئی نیا تصور پیدا ہی نہیں ہونے دیتا اور شاعروں کی داہ داہ میں وہی قدیم تصور بار بار پیش کر جئے جاتا ہے۔ دراصل ادب ہم عمر خیام والی شاعری سے کچھ اگتائے محض ہیں اور عشقیہ شاعری میں میکہ یا خانقاہ کا جھگڑا اور ساقی و حور کا قہقہہ سب فرسودہ سا معلوم ہوتا ہے۔ اب ہم ہر چیز میں 'خواہ وہ فلسفہ ہو یا ادب' شاعری ہو یا جمالیات، ایک ایسا نیا تصور قائم کرنے کے تلاشی رہتے ہیں جو زندگی کی کوکھ سے پیدا ہوا ہو اور اس کی روح کی تلافی بھی کرتا ہو۔ برخلاف اس کے ہماری شاعری کا حال یہ ہے کہ ماست کی ایک مہین سی

سراسر کو منزلی سمجھ کر پڑاؤ ڈال دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری میں تازگی معدوم ہے اور شاعری ایک ایسی شے ہو کر رہ گئی ہے جس کی وسعت پرانے خیالات کو دہرانے تک محدود ہے۔

فراق اپنی رباعیوں میں کچھ نئی قدریں، نئے انداز، نیا مزاج اور نئے تصور لے کر آیا ہے۔ اس کے ذہن میں عشق کا واضح تصور ہے اور اسی تصور میں اس کی عشقیہ شاعری کا راز مضمر ہے۔

فراق کی رباعی کی شاعری کو ہم دو زمانوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ پہلا دور ۱۹۲۹ء سے شروع ہوتا ہے اور دوسرا دور ۱۹۴۵ء سے۔ پہلے دور میں ۶۸ رباعیاں ہیں اور آہی غازی پوری کا اثر نمایاں ہے لیکن اسی کے ساتھ انہیں روحانی کا بلا جگہ اثر بھی موجود ہے۔ اس دور میں شاعر نے زیادہ تر بزم نشاط کے ترانوں کو چھوڑ دیکتے ہوئے دنوں کی کہانی سنائی۔ اُسٹھ اُسٹھ کے جھکی نگاہ جاناں کی کیفیات کا ذکر چھپا اور کبھی دُکھتے ہوئے دل کا سراوا شام بھراں کا نام لے کر رونے میں تلاش کیا اور اس بات کا احساس کیا کہ جینے کا مزہ کسی پر مرکب ملتا ہے۔ اس دور میں بلی عروس ہوتا ہے کہ اداس رہنے کی اسے عادت پڑ گئی ہے۔ اس کا معشوق اردو شاعری کے قدیم اور صدیقی معشوق سے مشابہ ہے۔ مرگ بستر، جنازہ، جیب و اماں، مینا، میکہ، سرائے، مجاز، حجاب و ردائے زیبائے قلم کے الفاظ ذرا کیب عام ہیں۔ یوپی پوری رباعیوں پر ظاہری ہے۔ عربی فارسی کا اثر نمایاں ہے۔ کچھ رباعیاں اخلاق، نفسیات اور بے ثباتی وغیرہ سے متعلق ہیں۔ اس دور میں تفکر ادبی خیالات میں گہرائی نہیں ملتی۔ اسی لئے اسلوب میں عین اور انفرادیت بھی نہیں ملتی۔ لیکن یہ بات ضرور واضح ہو جاتی ہے

کہ فراقی میں رباعیاں کہنے کی صلاحیت موجود ہے جو ذرا سلیقہ اور ریاض سے نکھر سکتی ہے۔

مولہ برس بعد دوسرا دور شروع ہوتا ہے۔ اس دور کے خیالات میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ ہزاروں متنوع اور گوناگوں تجربوں نے شاعر کے تصورات کا دھارا مختلف سمتوں میں موڑ دیا ہے۔ ۱۹۳۵ء میں فراقی نے چار سو کے قریب رباعیاں لکھیں۔ اس دور میں اس کا اسلوب بالکل الگ ہے، خیالات میں گہرائی ہے اور فکر میں تہائی۔ رداچی تصور کی جگہ ایک نیا حقیقی تصور لے لیتا ہے۔ اس دور میں اس کی رباعیوں میں ایسی خصوصیات ملتی ہیں جن کے باعث فراقی کی رباعیوں کو عشق شاعری میں ایک متنازعہ جگہ مل جاتی ہے۔ ہندی الفاظ کا استعمال عام ہے۔ عشق کی معصومیوں اور گوناگوں کیفیات، مشاہدات، تجربات، خوبصورت تشبیہات متنوع احساسات اور ضمنی انشیاقی رموز سے پوری رباعیاں عبارت ہیں۔ اس دور کی رباعیوں میں عشق کے آفاقی کھوکا اثر بہت واضح ہے۔ عربی و فارسی اور سنسکرت و لاطینی، انگریزی و یونانی ردایات کے عالمگیر تصورات سے خاص استفادہ کیا گیا ہے۔ یہ دور فراقی کے دور رباعی کا اہم دور ہے۔

فراقی کی نظر معشوق کی ہر ہر ادا پر بھی ہے۔ کوئی خفیت سی جھلک یا انداز بھی اس سے نہیں بچ سکا۔ امرت پھوار کی نورس آواز، انگڑائیاں لیتا ہوا سرگم سا قمارت، اُمڈے ہوئے ساگر کو شرمندہ کرنے والا سینہ، منہ ملائے ہوئے بادل کی سی گیہوؤں کی شک، ادھ کھل نرگس غازی کی طرح بدلی، جھلملتا گھونگٹ، مڑتی ندی کی طرح چال، پر تو لے ہوئے راج ہنس کی طرح انگڑائی، بھرے بھرے کوٹھے پہلو

کی کہکشاں، پڑھتی جہاں کے تیز ریے کی طرح کی زلف، دام بڑوں، شکار زلف
 بیجاں، گلزارِ رام کے پہلے ٹڑکے کی مانند آنکھ، جھکتے ہوئے گوندے کی سی پنڈلی،
 پرتوئے ہونے عطار کی طرح کا ٹنڈ، مٹھری ہوئی بھل کی طرح کے لوح دالے پاؤں،
 سیلاب میں سورج کی ضیا دالے تولے، گوش میں بھنور ڈالنے والی مات، غورِ شید کو
 آئینہ دکھانے والی ران، دن کی آنکھ کھولنے والا تنگ بدن، فرض کہ ذرہ ذرہ پر
 نظر ہے۔ محبوب کے اوصاف کی یہ جزئیات دراصل عشق میں قطعی طور سے ڈوب
 کر ہی حاصل کی جاسکتی ہیں۔ ان سب اوصاف کے بیان میں ایسا خلوص ملتا ہے
 کہ رہا یوں ہیں کچھ مدھ بھراسور اور ساز پیدا ہو جاتا ہے اور احساسات میں ایک
 ارتعاش و حرکت پیدا ہو جاتی ہے۔

اردو ادب میں اچھی جمالیاتی شاعری کی اب تک کمی رہی ہے۔ فراق کی
 رباعیوں میں ہیں جمالیاتی انداز، جمالیاتی کیفیات، جمالیاتی جذبات اور جمالیاتی
 احساسات پوری شدت اور پورے خلوص سے ملتے ہیں۔ جمالیاتی شاعری
 "غیر افادی" ہونے کے باوجود بہت اہم چیز ہے۔ ہر چیز کو مقصد اور افادیت
 سے پرکھنا کچھ اچھا نہیں۔ جہاں افادی شاعری کی ضرورت ہے وہاں شعور کی بیداری
 مجرد احساسات کو چھونے کی کوشش اور زندگی کے ہر شعبے میں تہذیبی توجہ پیدا
 کرنے کی بھی ضرورت ہے۔ اور یہ کمی اس وقت تک پوری نہیں ہو سکتی جب تک
 ہم افادی اور غیر افادی اقدار میں ایک حد فاصل قائم نہ کر لیں۔ اگر جمالیاتی شاعری
 کے ذریعہ احساسِ جمالی، جنسِ جذبہ، ہمو یا شہوانی نغبات کی تہذیب ہو سکے تو یہ
 بھی افادیت کا ایک پہلو ہے، جو کسی دوسرے پہلو سے کم افادی نہیں۔ جمالیات

ہر عظیم فن کی جان ہے۔ گوشتے گئے "فادرست" کی عظمت اس میں مغمر ہے کہ چاہے وہ دوسرے نادیدہ نظر سے عظیم ہے دہاں اس میں جمالیات اپنے پورے روپ سنگھار اور دلاویز نکھار کے ساتھ موجود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گوشتے جمالیات کو **Manifestation of Secret Love of Nature** — کہا ہے۔

جنس کا اظہار تو شاعری میں جیتے سے عام رہا ہے۔ مگر بیویں صدی میں جنس نے ایک طرز فکر، ایک طرز احساس کی شکل اختیار کر لی ہے، جسے زندگی سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ کہیں تو جنس نے عریاں نگاری کی شکل اختیار کر لی ہے اور کہیں رمزیت کے وہ بیض پر حصے ڈال لئے ہیں کہ طہارت اور پاکیزگی کی طرح خود بھی بیض ہو گئی ہے۔ فراق نے اپنی رباعیوں میں جنس کے وہ بیض رُخ پیش کئے ہیں جو اب تک اردو شاعری میں کم کم نظر آتے تھے۔ عشق کا تصور اس کے دہاں افلاطونی نظریہ سے مختلف ہے۔ فراق کے ہاں جنس ملتی ہے جنس کا شدت سے احساس ملتا ہے، لذت وصال سے کامرائی سیر آتی ہے مگر وہ سب کچھ پردوں میں اس طرح سے ملبوس ہے کہ ہر شخص ان میں اپنی زندگی کے چند پہلوؤں کی بیچ تو جہانی دیکھ لیتا ہے۔ اب ہم کسی شاعر کو مریض عربی کہہ کر نظر انداز نہیں کر سکتے۔ ہمیں اس کی مریانی کا تجزیہ کر کے یہ دیکھنا ہو گا کہ یہ مریانی محض لذت کے لئے ہے یا اپنے اندر کچھ تہذیبی اور آفاقی پہلو بھی رکھتی ہے۔ اگر وہ ان میں سے کچھ یا سب پہلو رکھتی ہے تو وہ یقیناً بڑی شاعری ہے۔ فراق کی رباعیوں میں یہ پہلو میں پورے جمال کے ساتھ ملتا ہے۔ جیسا کہ فراقی نے خود کہا ہے کہ "جنسیت محض جنسیت سے مکمل نہیں ہوتی۔ آفاقی شاعری خارجیت اور داخلیت کے ساتھ جب

جنیت میں حواسِ شہوانی نے، تب کہیں پر غلط عشقِ شامری کی لے جم لیتی ہے۔
 فراق کی ربا جوں میں گہری جنیت کے باوجود ایسی پاکیزگی ملتی ہے جو
 کو طبعِ ترنا کر ہندیہ نفس کرتی ہے، جہاں سارا دردِ سحری نفا ہے جہاں زندگی میں
 ترنم ہے، رنگین اور دس ہے۔ وہ جن کا شدت سے قائل فرد ہے مگر جن میں وہ
 بلندی اور عالمگیر شان دیکھتا ہے کہ محبت کا تصور اور نظریہ عشق بلند و ارفع ہو جاتا
 ہے اور ہم کا احساس ایک روحانی تجربہ بن جاتا ہے۔

کتنی ہیں تری نگاہیں لے دست نکلیں نئی زندگی کی دلیں لے دست
 بکوں حسن و محبت سے نہ بچے گا کہ دو لونے دوسرے کو چاہیں دے دست
 اور میں سے فراق کی ربا جوں میں جنسی روحانیت کے عناصر پر دسش پاکر بگڑ گئے
 گئے ہیں۔ عشق میں نہ تو وہ متاثریت کا قائل ہے اور نہ اس کے معشوق میں متاثریت
 ملتی ہے۔ یہاں سپردگاہ ہے۔ ایسا ایسی سپردگی کہ جسم اور روح مل کر ایک ہو
 جاتے ہیں۔

کھینچتا ہے حبشِ اغل میں بانہوں کو تو لے کو جانے کا ہے وقتِ تکلف نہ ہے
 ہنگامِ دصال کر سنبھلنے کی نہ فکر سو سو ہمتوں میں سنبھالے حوں تجھے
 اور ہم درودِ کاہ و صل خودِ محبوبِ عاشق کو ایک کر دیتا ہے۔

ہر عسوہ کا کچھ بھید بھرم لینے ہے ہر لائے ہوئے رنگ کو ہم لینے سے
 لے پریم کے سبک کی رسی پستلی اتنا بھونکے چہرہ کچھ تو دہم لینے سے
 فراقی اپنی ربا عیادت میں مجھ تو تصورِ ادھ کو مادہ کی تصورِ رایت کی طرح چھو
 لیتا ہے۔ عشق کی گونا گوں کیفیات سے وہ اس درجہ ماؤس ہے کہ ان کیفیات کو

الفاظ کا چار پہنا کر دوسروں پر بھی اتنی ہی شدت سے ظاہر کر سکتا ہے جتنی شدت سے اُس نے خود محسوس کیا ہے۔ عشق فراق کا مزاج اُس کی زندگی اس کی طرح ہے۔ اس کی رباعیوں میں سنگھار و رس اور جذباتی لہریں اس طرح مل جل گئی ہیں کہ اب ان میں کسی قسم کا امتیاز و ثنوار ہے۔ وہ وصل پرستی یا جہنی خواہش ہی سے مطمئن نہیں ہو جاتا بلکہ وصل پرستی سے ایک ایسا سینہ یکستا ہے جو انوکھا ہونے کے علاوہ خوبصورت بھی ہے۔ وہ خود کہتا ہے ۵

نفس پرستی پاک محبت بن جاتی ہے جب کوئی
وصل کی جسمانی لذت سے روحانی کیفیت لے

فراق کے پہاں عشق کا یہ تصور اس قدر تازہ اور حسین ہے کہ اس میں لذت احساس امتیاز کی بہت سی جہتی ہلکتی ہے جس سے جسم اور رُوح دونوں بیدار ہو جاتے ہیں اور جسم میں ایک خراعت اور داغ میں سکون محسوس ہوتا ہے۔ یہی فراق کی رباعیوں کا تہذیبی پہلو ہے۔ وہ ہائے ذہن، ہماری نگاہ، ہائے جسم اور دل میں کیفیات ہی کیفیات سمیر دیتا ہے۔ وہ نئے فنکاروں اور شاعروں کی طرح فرائڈ، لارنس اور جیمس جوس کو نہیں مہربانایا وہ بعض اعتقادات پر ایمان نہیں لاتا بلکہ اپنے مشاہدات ہی کو سب کچھ سمجھتا ہے اور یہیں سے فراق کا نظریہ عشق نئے جنس اور عشقہ جذبات پر حاوی آنے لگتا ہے اور اس کی شاعرانہ شخصیت کا سایہ پورے ادب پر پڑنے لگتا ہے۔ فراق نے انچی رباعیوں میں ایک نیا کھیر سونے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس نے ہندو کلچر کی ان شاعروں کو اپنی رباعیوں میں جگہ دی جو عالمگیرت و رومی کی حامل ہیں۔ اس نے قدیم اساطیر کو رباعیوں میں سمو کر شاعری میں اسلامی کلچر کے ساتھ

ساتھ ہندو کلچر کو بھی رچایا۔ جہاں اس نے ہندو کلچر کے ادشا، کرشن، رادھا، دیپ، بالا، گھنٹیا، اسادری، امپرا، بے مال، آرتی، شیو، گول، آگن، رتھ، ریت، رواج کو اپنی رباعیوں میں جگہ دی، وہاں وہ جذباتی رزمیں دوسرے عظیم کلچرلں کو نہیں بھولا۔

اسی طرح جہاں فراقی نے اپنی رباعیوں میں، مشقہ کیفیات کو ایک لطیف پیرایہ میں پیش کیا ہے، وہاں اس نے اپنی رباعیوں میں قدردانی مناظر کی جھلکیوں کو بھی اچایا ہے۔ یہ قدردانی مناظر اور موسمی جھلکیاں بذاتِ خود شاعر کی داخلی کیفیات میں ڈوبی ہوئی ہیں۔

اگر ہم فراقی کی رباعیوں کی انفرادیت کا تجزیہ کریں تو اس نتیجہ پر پہنچیں گے کہ اس کا ایک سبب ہندی اور سنسکرت کے خوش آئند الفاظ کی کثرت بھی ہے اس قسم کی آمیزش سے یہ ہمارا اردو کے الفاظ کا دامن اور وسیع ہو گیا اور مفہوم ادا کرنے میں ادا آسانی ہو گئی۔ فراقی کی یہ کوششیں مستحسن ہے اور اس کی کوششیں سے ہماری شاعری ایک خاص رجحان کی طرف رجوع ہو گئی۔ اس نے اپنی رباعیوں میں شگفتہ، روپ، امرت، سسے، محبت، مانے، یزوں رس، بھل، مد، کلن، کوئل، سنگد، درپنا، مدد، اس، آکاش، دیو سیلا، اسادری، ہلہاری، آکاش، گنچا، تنہا، سسکیاں وغیرہ قسم کے الفاظ شامل کر کے یہ بات ثابت کر دکھائی کہ ہندی اور سنسکرت کے شیریں اور عام فہم الفاظ بھی ایک نئے انداز اور نئے طور سے اردو میں رچائے اور سمونے جاسکتے ہیں۔ اس سے اس معاشرت ادا جہنیت کا رسمی کفر بھی ٹوٹا جو آج ہم سنسکرت کے الفاظ سے روتا تھا اور ساتھ ساتھ اردو شاعری کی وضاحت پھیلاؤ اور لہجہ میں بھی اضافہ ہوا۔ لیکن جہاں شیریں، مدد، بھرے اور عام فہم کوئل الفاظ

بہاؤیوں میں دہلتے گئے وہاں کچھ غیر مالوس اور نقیل الفاظ بھی ساتھ ساتھ شامل ہو گئے جو اردو کے بانچکن اور نازک طبعی پر گراں گزرتے ہیں مثلاً (کنہن چنچا) پر مجامنی، روز پگ دھونی، نواری ہے، انبرے پئے، سند سکھار گات، اوشا کی چٹا، یہ روپ شکھاسی، ناک، کلیہ کا سے ادھر، روپ بے سدھ ہے پنٹ، اوستا کٹورا پنتہ، سکول سکین، میر دل وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کے الفاظ کہیں عام فہم زبان کا حصہ نہیں بن سکتے۔ لیکن تجزیہ میں کچھ ایسی بُرائی بھی نہیں ہے۔

اردو شاعری کا مزاج ہمیشہ یہ رہا ہے کہ اس نے ہمیشہ عام بول چال کی زبان اور الفاظ سے روشنی حاصل کی ہے۔ یہی وجہ ہے (سیاسی تعصب اور تنگ نظری کی باجاً دوسری ہے) کہ اردو زبان اور اردو کچھ سارے ہندوستان اور سارے پاکستان کا مشترک ورثہ اور مشترک کچھ ہے۔ اسی سبب پر سارے ہندوستان میں قومی یکجہتی پیدا ہو سکتی ہے اور اسی سبب پر پاکستان میں بھی۔ ہندوستان میں جو اردو گوشتی کا عمل جاری ہے وہ خود ہندو کچھ کے لئے نقصان دہ ہے۔ مشترک زبان اور کچھ مختلف علاقوں کی رد و دل کو جوڑتا ہے۔ ایک علاقے کو دوسرے علاقے سے قریب تر لانا ہے اور برخلات اس کے مصنوعی کچھ اور غیر عوامی زبان و مادہ رد و دل کو توڑنے کا عمل کرتا ہے۔ مختلف تہذیبی رد و دل کو جوڑنے کی یہ خصوصیت صرف و محض اس وقت اردو زبان اور کچھ میں ملتی ہے۔

اب قرآنی کی دُور باعیاں سنئے اور دیکھئے کہ اردو کچھ کے ذخائر کی دھجی اور اس کی بچ دھج کتنی لطیف، کتنی خوشگوار اور کتنی دلربا ہے۔
ہمراہی ہوئی شفق میں اوشا کا یہ روپ یہ نرم دمک بکھرے کی بچ دھج ہے انوپ

تیرا بھی اڈا اڈا سا آنکھیل ڈرتا

گو ٹھوٹھ سے چھپتی ہوئی رخا روں کی دھوا

دو شیر و فضا میں بہلایا ہوا روپ آئینہ صبح میں جھلکتا ہوا روپ
یہ نرم نکھار یہ سہل دھج یہ سنگدھ اس میں ہے کنزائے پن کا ڈوبا ہوا روپ
دیکھتے دیکھتے پھر کیسے گلے مل کر ایک ہوتے ہیں۔ بالکل دوس قروح کا سانگ۔
انگ انگ بھی اور سہر ایک بھی۔ فراق کے بے کا خیر اسی تہذیبی عمل سے اُٹھتا ہے۔
اسی عمل امتزاج کو جب فراق آگے بڑھا کہے تو وہ اشاریت کا سہارا لیتا
ہے۔ تشبیہات سے اُس میں جان ڈال دیتا ہے احساس طرح اے بہت مؤثر بنا
دیتا ہے۔ فن تعمیر میں ایک متسل کی تصویر بناتے وقت یا قہام اور خیال لکھا جاتا ہے
کہ متسل کے جسم سے یہ بات محسوس نہ ہو کہ یہ خط امتیازی ہے بلکہ اس سے امتزاج کا احساس
پیدا ہو۔ فراق کی رباعیوں میں بھی فنی لحاظ سے ایک ایسے ہی امتزاج کا احساس ہوتا
ہے۔ فن بہت اہم انداز رکھتا ہے۔ اگر شاعر کے پاس خیالات اچھلے بھی ہوں
لیکن فنی پار کی اور گہرائی نہ ہو تو ایسا شاعر اپنے احساسات کی ترجمانی نہیں کر سکتا اور
اسی پھیکے پن کی وجہ سے شاعری بالکل سلی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ٹاسٹ ٹائل نے فن کا معیار
یہ بتایا ہے کہ وہ اپنے تجربے میں آئے ہوئے تاثرات و احساسات کو اس طرح ظاہر
کرے کہ دوسرے آدمی بھی اتنی ہی شدت سے اُسے محسوس کریں اور اُن پر بھی وہی کیفیت
طاری ہو جو خود فیکار پر ہوئی تھی۔ فراق کی رباعیوں میں احساسات و تاثرات کا کیفیاتی
اثر قاری کے ذہن پر بھی اسی قدر ہوتا ہے جتنا خود فراق نے محسوس کیا ہے۔ ہر ماسد
مشاہدات کو اپنے وجدان کا ہز دہنا کہ پھر کچھ کہنا صبر آتا ہے لیکن اسی سے اسلوب

میں انفرادیت اور جذبات میں گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ فنکارانہ پختگی جس فراق کی رُباہوں میں نظر آتی ہے۔ فراق کے اسلوب پر ایک بوجھل نقاد ایک پرسکون غنودگی، ایک خاموش سرکشی اور مردانہ پن سا پایا جاتا ہے۔ تخیل کی جلد پر دازی سے گہرے شاہدہ کے بغیر اسلوب پر سیاہ بادل سے چھا جاتے ہیں جس سے ایہام پیدا ہونے کے باعث کوئی خاص ندرت نہیں رہتی۔ فراق کے اسلوب میں تخیل کے ساتھ گہرے شاہدہ اور تہذیبی رچاؤ کا احساس ہوتا ہے۔

فراق کی رُباہیاں چاند کی ان پُر نور اور پاکیزہ کرنوں کی طرح ہیں جن سے روج اور جسم دونوں کو آرام اور سکون پہنچتا ہے۔ جب حقیقت کے تار و پردہ کھولتے ہیں اور انسان اپنی رُوح میں ایک حیران اور اضمحلال محسوس کرنے لگتا ہے اور زندگی میں اسے حقیقتوں کی کمی اور فقدان محسوس ہونے لگتا ہے تو فراق کی رُباہیاں اپنے شیریں الفاظ، مدہم اور نیم خرابیدہ بوجھل اسلوب اور خوبصورت تصویر (IMAGES) کے ساتھ جاری زندگی میں ایک تازہ جلال، ایک نئی ہر اور ایک نئی کیفیت بھر دیتی ہیں اور فراق کی رُباہوں کا جانیاتی انداز اور جانیاتی بیخیاں ایک نئی دنیا اور ایک نئے اُنق کی طرف لے جاتے ہیں جو زیادہ خوشگوار، زیادہ پاکیزہ، زیادہ تازہ اور زیادہ دلکش ہے۔

مجاز کی شاعری

(۱)

آج کا شاعر دُنیاؤں کے درمیان کھڑا ہے۔ ایک دُنیا اس کی اپنی داخلی دُنیا ہے جو اسے اقتصاد نے شباب کی بنیاد پر دُمان کی طرف کھینچتی ہے، اور دوسری دُنیا اس کا وہ معائنہ ہے جہاں چاروں طرف پہلی ہوئی نالائقی، ظلم کی چکی میں پستی ہوئی آدمیت، زبردستی کے پرے میں جنگ زرگری، ذہن، انسانی پرہیزگاری، ہونے اور ہم کے غم، ریت اسے بغاوت پر اکساتے ہیں۔ ان دُنیاؤں کے درمیان کشمکش کا یہی اہوار ہمیں اس دور کے ہر شاعر کے ہاں ملتا ہے۔ کسی کے ہاں یہ عمل صرف رومانی، نجات ہے۔ کہیں صرف اقتصاد، اور کہیں دونوں کا استخراج۔ لیکن سماجی تصانیف کے باوجود آج کے شاعر کا مزاج بنیادی طور پر رومانی مزاج ہے۔ جب اس کا تمام دُمان بھری کیفیات کا نغمہ چھڑتا ہے

تو اس کی شاعری میں ہے احساسات اور غہری داخلیت پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن جب وہ معنی انقلاب کا نعرہ چراتا ہے تو اس کی حیثیت ایک ایسے تماشا کی سی ہو رہ جاتی ہے جو دور سے کھڑا سب کچھ دیکھ رہا ہے۔ نہ اس آگ میں کودا ہے اور نہ اس میں کودنے کا خواہشمند ہے۔ اسی لئے جب کبھی اسے انقلاب کے گیت گانے پڑتے ہیں اور بزم وبراں کے نعروں کو غیر یاد کہنا پڑتا ہے تو خون، خون، گھن گرج اور توپوں کی رن خیز یورش کے احوال سے اس کے ہاں سطحیت اور سپاٹے پن پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ شاعری ذرا دیر کے لئے سننے والوں میں ڈولنے والی حوادث سے ضرور پیدا کر دیتی ہے بالکل ایسے جیسے مائیں روتے بچوں کو ڈما کر چپ کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ جب تک انقلابی شاعری کا غیر خورشاد گئے اندر سے نہ اُٹھے گا۔ انقلابی شاعری اسی طرح نعرہ بازی رہے گی۔ یہ بات کہہ کر میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ جب کوئی تصور کسی شاعر کی شخصیت کا جزو بن کر اس کے خون میں گردش کرنے لگتا ہے تو وہ از خود شاعر کی تخلیقات میں ایک اثر انگیز قوت کے ساتھ ظاہر ہونے لگتا ہے۔ انقلابی شاعری توپوں کی رزہ خیز بلور شعل کے بیان سے انقلابی نہیں بنتی بلکہ تخلیق اثر انگیزی اسے انقلابی بناتی ہے۔ فن اپنے علاوہ بھی دوسرے مقاصد کی خدمت کر سکتا ہے لیکن فن کے لئے ضروری ہے کہ وہ ان مقاصد اور رہنمائیات سے خود واقف نہ ہو۔ سی ڈے یوس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ یہ میل اپنا تجربہ ہے کہ میں نے کسی نظم میں کوئی ذاتی تجربہ بیان کیا لیکن پور میں اکثر مجھے اس میں سیاسی اہمیت نظر آئی مالاں کہ جب میں نے اسے لکھا تھا تو میں اس سے بالکل بے خبر تھا۔ یوس کے ہاں جو

تخلیق عمل ہوا وہ یہ تھا کہ سیاسی و معاشرتی عوامل شاعر کا ذاتی تجربہ بن کر شاعری میں آئے اور اس طور پر آئے کہ خود شاعر بھی ان سے ناواقف نہ تھا۔ فن کے نئے مقاصد اور رجحانات سے واقف نہ ہونے کے معنی بھی یہی ہیں۔ تخلیقی عمل ان سب چیزوں کو گھٹا ملا کر اس طور پر ایک کر دیتا ہے کہ من و دلوں کے سارے رشتے ختم ہو جاتے ہیں۔ ہمارے دور کی انقلابی شاعری میں یہ عمل ایک باہر کا اور ہی عمل ہے۔ لیکن ایسے ایسے بڑے شاعر کا معیار یہ قائم کیا ہے کہ جہاں اُسے باخبر رہنا چاہئے وہ بے خبر رہتا ہے اور جہاں اسے بے خبر رہنا چاہئے وہاں باخبر رہتا ہے۔ ہمارے دور کی انقلابی شاعری کا المیہ بھی یہی ہے کہ جہاں اسے بے خبر رہنا چاہئے وہاں وہ درجہ باخبر رہتی ہے۔

شعر کی تاریخ میں جب جب ذاتی تجربوں اور حساسات کو نظر انداز کیا گیا ہے اور باخبرہ کر جہاں بے خبر رہنا چاہئے تھا، شعر گوئی کی کوشش کی گئی ہے شاعری دقیق طور پر ٹھپل چلانے کے بارجوداوندھے منہ آگئی ہے۔ ایسی شاعری صرف سننے کے لئے ہوتی ہے۔ پڑھنے کے لئے نہیں۔ خود شاعر کے لئے یہ بڑا صبر آزما وقت ہوتا ہے۔ اگر وہ اپنی دنیا کی باتیں کرے تو یہ عمل اس کی نامنوبیت کا موجب بنتا ہے اور اگر وہ زمانہ کے اہم تبدیلیوں سے پردہ کرے تو خود اپنی صورت معضرت پر دستخط کرتا ہے۔ ایک طرف سہل الوصول شہرت ہے اور دوسری طرف تخلیقی جانکاہی۔ اکثر شاعر پہلے راستے کو ترجیح دیتے ہیں اور بعد میں لوگ ہیں جو زمانے کے ساتھ بہتے ہیں اور زمانے کے ساتھ ڈوب جاتے ہیں۔ لیکن وہ شاعر جو اپنے ذاتی تجربوں کو اپنے سینے سے لگائے رکھتے ہیں اور اپنے مصرمات کو شاعری

میں سموتے ہیں اور ہر خارجی عمل کو داخلی عمل میں گھلا ملا کر اس سے چمچہ ہو کر تخلیق کرتے ہیں۔ وقتی طور پر تا مقبول ہونے کے باوجود مستقبل ان کا ہوتا ہے۔ شاعر کا ذاتی تجربہ ادھ احساسِ غما میں پیدا نہیں ہوتے بلکہ زمانہ اور اس کے سارے واقعات و عوامل پوری قوت کے ساتھ اس میں موجود ہوتے ہیں۔ لیکن یہ موجودگی ایسی نہیں ہے کہ اوپر سے کوئی چیز چڑھادی گئی ہو جیسے نیکی پر غلات بلکہ یہ سب مل کر ایک وحدت بن جاتے ہیں اور شاعرانہ طرز احساس کو جنم دیتے ہیں۔ اور جب یہ طرز احساس لفظوں کے ذریعہ ظاہر ہوتا ہے تو احساس میں گہرائی، اظہار میں ہمداری اور فکر میں جادو و اثری پیدا ہو جاتی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ سدا بہار سمجھوں نے چاروں طرف خوشبو پھیلا دی ہے۔ خارجی دنیا کے سارے عوامل اور واقعات شاعری میں اسی طور اور اسی سطح پر ظاہر ہو سکتے ہیں۔ شاعرانہ ہستی انسانانی ہستی و مختلف اور متباہن چیزیں نہیں ہیں۔ انسانی ہستی شاعرانہ ہستی کی محرک ہوتی ہے اور اسی لئے ایسی شاعرانہ شخصیت جو ان دونوں کے امتزاج سے بنی ہو شاعر زندگی کو نئی بصیرتیں عطا کرتی ہے۔ رُوحِ عصر کے بغیر کوئی شاعر غافل شاعر نہیں بن سکتا۔ جب تک زمانہ اور اس کے نئے نوج شاعری میں تجربہ بن کر ظاہر نہیں ہوگی شاعری یا تو دھول و دھپان کر رہ جائے گی یا سمجھ مروت و محض روانی شاعری — چبانے ہوئے لقموں کو چبانے والی شاعری۔ اگر شاعری جیسے عظیم فن سے مروت پر پگینڈے کا کام لیا جائے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ہم نے شاعری کو پھٹٹ بازی اور لاؤڈ اسپیکر کے پاتال

میں اُتار دیا ہے۔ شاعر معاشرے سے چیزیں، نہیں لیتا بلکہ چیزوں کے رد عمل اور تاثرات حاصل کر کے انہیں تجربہ کی شکل دیتا ہے اور جب شاعر یہ رد عمل، یہ تاثرات ذاتی تجربہ بنا کر معاشرے کو واپس کرتا ہے تو معاشرہ اس تخلیقی عمل کو اپنی موجود شکل میں صرف اسی لئے قبول کرتا ہے کہ وہ اس عمل میں اپنے گونگے احساسات، جذبات و خیالات کو بولتے ہوئے سنتا ہے۔ یہی عمل ہے جو ایک تخلیق کو کسی معاشرے کی روح کا اظہار بنا دیتا ہے اور ہر بڑا شاعر اپنے دور کا نمائندہ اور اپنے معاشرے کی روح کی آواز بن جاتا ہے۔ حافظ، سعدی، غالب، اقبال اور ایلینٹ اسی لئے بڑے انقلابی شاعر ہیں کہ وہ اپنے دور کی روح کی آواز ہیں۔ — وہ روح جو نہ صرف اُن کے اپنے دور میں برقی سنائی دیتی ہے بلکہ آنے والے دور میں بھی۔ شاعر ایک بے حس، نا فہم مامی کی طرح نہیں ہوتا بلکہ وہ معاشرے کی ایک فحش سی اتلیت کا ایک ذہین فرد ہوتا ہے جس کے کان ہر سرگوشی کو پوری طرح سُن لیتے ہیں، جس کی آنکھیں کُھر اہد بادلوں کے پار دیکھ لیتی ہیں اور جس کا ذہن زبان و مکان کی حدود بھلا گ کر آفاقیات سے مل جاتا ہے۔ شعر کی یہی وہ قوت ہے جو معاشرے کو نئے خیالات، نئے محسوسات، دیکھنے کے نئے طریقے اور سوچنے کے نئے زاویے عطا کرتی ہے۔ اس سطح پر شاعری کی قدر و قیمت، خواہ سائنس کتنی بھی ترقی کر جائے، ہمیشہ باقی رہے گی۔

(۲)

اس معیار پر اگر ہم نئی شاعری کا جائزہ لیں تو انقلابی شاعری کا وجود

ہیں نضا میں تخیل ہوتا ہر محسوس ہوتا ہے۔ تہاڑ نے بھی چونکہ راہی شاعری کے ایک حصہ میں) ”مرد انقلابی“ کہلانے کی خاطر اس مقبول تصور کو قبول کر لیا ہے اس کی شاعری بھی اسی دلدل میں پھنس گئی ہے۔ تہاڑ کی اس نوع کی شاعری میں ہمیں ایک بے دلی، ایک بے تعلق کا احساس ہوتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے گویا تہاڑ آواز بدل کر بول رہا ہے۔ تہاڑ اور دوسرے انقلابی شاعروں کی طرح خون کا ذکر کر کے یہ سمجھ لیتا ہے کہ اس نے انسانیت کی بڑی خدمت انجام دی ہے اور ترقی پسند قوتوں کا ساتھ دے کر عظیم انقلابی شاعری کو جنم دیا ہے۔ مجھے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ لفظ ”خون“ کے اس درد، اس تکرار نے خون کے تصور کی پستی کی کو آنا کم کر دیا کہ شاعر میں اس ملک میں بسنے والے قوموں نے آپس میں خوب دل کھول کر خون کی ہونی کھیلی اور اسے انسانیت اور مذہب کی عظیم خدمت سمجھا۔ یہی وہ خون ہے جس کی ارزانی نے ہندو مسلم فسادات کے ایسے شرمناک اور انسانیت سوز جلوے دکھائے کہ آج تک انسانیت چٹوٹے ایک کونے میں گھڑی رہ رہی ہے۔ اس عظیم خونی (انقلابی) شاعری کا نمونہ ملاحظہ فرمائیے۔

خون کی بُرے کے جنگل سے ہرائیں آئیں گی
خون ہی خون ہو گا ننگا ہیں جس طر بھی جائیں گی

جھوٹروں میں خون، محل میں خون، شبتانوں میں خون
دشت میں خون، وادیوں میں خون، بیابانوں میں خون
پُرسکون صحرا میں خون، بے تاب دریاؤں میں خون
دیر میں خون، مسجدوں میں خون، کلیساؤں میں خون

خون سے رنگین فضا تے بوستاں ہر جائے گی
زرگس مخمور چشم خوں نشان ہو جائے گی

انقلاب کا یہ تصور (چار شعروں میں سولہ دفعہ خون کا ذکر) دراصل اس ذہنی تعیش پسندی کا نتیجہ ہے جس میں بے کسی، بے چارگی اور لاچارگی کے بعد عملی قوی، معضل ہو جاتے ہیں اور شاعری ایک قسم کی ذہنی تخریب پسندی بن جاتی ہے۔ یہ ایک ایسی ذہنی بیماری ہے جس کا جلوہ ہم ^{۱۹۳۹}شکل میں دیکھ چکے ہیں اور جس اس پسمیر پاک دہند میں بسنے والی دُور میں قوی مصیبت، قوی غمزدہ اور جھوٹی خودداری کی شکل میں آجکل بھگت رہی ہیں۔ اگر یہ بات درست ہے کہ شاعری کا اثر معاشرے کے ذہن پر پڑتا ہے تو اس انقلابی (خونی) شاعری کا یہی تخریب پسندانہ اثر ہمارے معاشرے پر پڑا ہے۔ یہاں اس دور کے وہ سارے چھوٹے بڑے شاعر ذہن نام ہیں جنہوں نے خون کے اس تصور کو عام کر کے خون کی ہولی کھیلنے پر پورے معاشرے کو تیار کر کے ہمیں اتنا اندھا کر دیا تھا کہ سوچنے سمجھنے کی ساری قوتیں سلب ہو گئی تھیں اور آجکل اسی طرح سلب ہیں۔ انقلابی شاعری کے اس تصور میں نہ کوئی مصیبت مند عنصر ہے اور نہ کوئی مثبت پہلو۔ یہ نفی سے شروع ہوتا ہے اور نفی پر ختم ہوتا ہے۔ — معاشرے کے منہ پر تنوک کر اس کی جھوٹی خودداری کو لٹکانا تاکہ وہ بھی اس عمل کو آگے بڑھائے۔ یہ شاعری انسانی نفسیات سے مکمل بچری کا دافع ثبوت ہے۔ اب ان چار اشعار کو جو میں نے اوپر نقل کئے ہیں دوبارہ پڑھئے اور دیکھئے کہ یہ کیا کہہ رہے ہیں اور کس چیز پر انکا بھروسہ ہے؟ اس لیے تخریب پسندانہ شاعری کے غم نے کم و بیش اس دور کے ہر شاعر کے ہاں یہ

خواہ وہ حضرت جوش ملیح آبادی، سردار جعفری، مخدوم محی الدین ہوں یا سائر نیاز، کینی اور علی جواد زیدی ہوں۔ یہ شاعری اس اندھی جذبات پرستی کا نقیاتی اظہار ہے جس نے ہندو مسلم سکھ سب کو جذباتی دلدل میں دھانس کر اس قدر اندھا کر دیا کہ آج تک ان کی بنیائی داپیں نہ آسکی۔

(۳)

یہ بھارت کی شاعری کا پہلے پہلو ہے جہاں وہ ہمیں آواز پہل کر بولتے ہمارے لئے دیتا ہے۔ لیکن وہ حقیقی بھارت جس سے مجھے پیار ہے، جس کی شاعرانہ لے دلوں کو گرم کرتی ہے، اس وقت دکھائی دیتا ہے جب وہ اپنی شاعری میں اس کشمکش کا اظہار کرتا ہے جس کے اندر ایک پھل پھل مچائے ہوئے ہے۔ جہاں سماج اور اس کی اپنی خواہشات ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہیں۔ جہاں قوتِ انتخاب جواب دے چکی ہے، تذبذب نے ڈیرہ ڈال دیا ہے اور راستے گم ہو گئے ہیں۔ اس نوع کی شاعری کی سب سے اچھی مثال بھارت کی نظم ”آداوہ“ ہے۔ یہ منظم اس دور کے نوجوان کی رنج کا اظہار ہے۔ اس میں سماجی عوامل اور روحانی طرزِ فکرِ غنائیت میں مل کر ایک وحدت بن گئے ہیں۔ ایک طرف حق کی پکار اور دوسری طرف غلامی کی زنجیریں۔ ایک طرف تاسا زنگار ماحول اور دوسری طرف قدم قدم پر پھیل ہوئی نا انصافیاں۔ لیکن انقلاب لانے کی قوت ہے اور اسبابِ تمنا ہیں۔ اس لئے کیا کروں، کافطری سوالِ ذہن میں اُبھرتا ہے۔ غمِ دل اور دھشتِ دل ان مسائل کی جھکسا دینے والی آگ کا لازمی نتیجہ۔ جس کشمکش و تذبذب، اندھے کنوئیں کی تنہائی، زندگی کا تضاد، منزل

کی بے نشانی اور سچرائے پیدا ہونے والی غمناک وحشت اس نظم میں روانوی طرز احاس اور غنائیت کے ساتھ مل کر اس دور کی روح کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ اس نظم کے مزاج کا مجاز کی انقلابی شاعری سے مقابلہ کیجئے تو اچھی اور بڑی شاعری کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔

مجاز بنیادی طور پر روانی شاعر ہے۔ غنائیت اس کی شاعری کا ایک ایسا صنفِ خاص ہے جو اس کے احساس، اس کے بے اور انہار کو اپنے دوسرے ہم عصر شعراء سے ممتاز کرتا ہے۔ جاناں اور غم جاناں اور اس سے متعلقہ ساری لطافتیں اس کی فکر اور احساس کا مرکز ہیں۔ اد جب کبھی بزم و برباں کی نوزخانی چھوڑ کر اسے غم و دواں کی بات کہنی پڑتی ہے تو جدائی کے احساس کی رچاوت اس کے لہجہ میں ایک ایسا ٹھنڈا پیدا کر دیتی ہے کہ اُس یاسیت میں بھی ایک دلکش مٹھاس پیدا ہو جاتی ہے۔

کچھ تجھ کو خبر ہے ہم کیا کیا اے شورشِ دواں بھول گئے

وہ زلف پریشاں بھول گئے وہ دیدہ گریاں بھول گئے

اب وہ ہنسے کرتا ہے کہ غم و دواں کے گیت ہی گلے لگائے گا۔ ذرا اہتمام ملاحظہ ہو۔ اس عمل میں وہی اہتمام ہے جو پُرانا شرابی شراب چھوڑنے کی کوشش میں کرتا ہے۔

یہ جا کر کوئی بزمِ خواباں میں کہدو کہ اب درخورِ بزمِ خواباں نہیں میں

مہلک تہیں قصرِ دیواں تھا ہے وہ دلدادہ قصرِ دیواں نہیں میں

لیکن شراب کے رسیا سے شراب کب چھوٹتی ہے۔ یہ عمل تو اس کی فطرت کے خلاف

ہے اد جب کچھ عرصہ تک اس پر عمل بھی کرتا ہے تو وہ نغمے ہی تنگ آجاتا ہے۔
 کوئی نغمہ تو کیا اب مجھ سے میرا ساز بھی لے لے
 جو گانا چاہتا ہوں آہ وہ میں گھا نہیں سکتا
 اد بار بار یہ خواہش ظاہر کرتا ہے۔

ابھی رہنے دے کچھ دلی لطفِ نغمہ، مستی صبا
 ابھی یہ ساز رہنے دے ابھی یہ جام رہنے دے

اد آخ کار خود ہی اعتراف کر لیتا ہے کہ

سج تو یہ ہے مہا زکِ دنیا حُسن اور عشق کے مہا کیا ہے۔

ہم ہی اس کی اصل دُنیا ہے اد میں اس کی شاعری اپنے پورے نکھار پر
 نظر آتی ہے۔ وہ انقلاب کا اس لئے حامی ہے کہ اسے ناموس نگارانِ جہاں
 کا پاس ہے۔ اسے حرم کے پاس بانوں سے اس نے شکایت ہے کہ انہوں نے
 وہ حدیں کھینچ رکھی ہیں جو کہ بن مجرم بنے پیغام بھی پہنچا نہیں سکتا۔ اس کی رومانی
 شاعری میں زندگی اُبلتی محسوس ہوتی ہے۔ زندگی کا نشہ اس کی شاعری میں ایسا
 دسا ہوا ہے جیسے سچول میں خوشبو۔ اس کی شاعری میں کہیں بھی تھکن، ڈھسا
 دینے والی یاسیت نہیں ہے۔ یاس بھی زندگی کا ایک ذندہ پہلو بن کر سامنے آتی ہے
 اختر شیرانی کی رومانی شاعری کا اثر کم یا زیادہ اس درد کے ہر شاعر پر
 پڑا ہے۔ یہ اثر ہمیں تیراجی، راشد، فیض کے ہاں بھی نظر آتا ہے اد مجاز کے
 ہاں بھی۔ لیکن اختر شیرانی کے مرثیہ عشق کے بجائے مجاز کا عشق ارضی ہے۔
 اس زمیں کو زمیں ہی رہنے دے اس زمیں کو تو آسمان نہ بنا

یہی ارضیت اس کی شاعری میں حقیقی زندگی کی حرارت پیدا کر کے اسے ہمارے دلوں کی ترجمان بنا دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اختر شیرانی کے بعد مجاز و جوانوں کا سب سے محبوب شاعر رہا ہے۔ اس کے بچے میں فیض کی صفائی شاعری کا سا زائہ پن نہیں ملتا بلکہ اس کا عشق اور اس کا انجھار اور لہجہ مردانہ ہے۔ اس کے ہاں نظم اور غزل دونوں کے بچے مل کر ایک چیز بن گئے ہیں۔ اس کی غزل اور نظم میں مزاج کا کوئی فرق نہیں ہے۔ یہ فرق آپ کو سوائے مجاز کے اس درد کے ہر شاعر میں ملے گا۔ اسی چیز نے مجاز کے ہاں زبان و بیان کی پختگی، فکر و احساس پر اظہار کی سہولت اور خیال کو واضح طور پر پیش کرنے کی صلاحیت پیدا کی ہے۔ مجاز کی آواز اور شاعری کی روایت سے ہم آہنگ بھی اور اس سے الگ بھی۔

تم مجاز دیوانے مصلحت سے بچنے
درد ہم جلیتے تم کو راز داں اپنا
جب بھی آنکھیں ملیں ان آنکھوں سے
دل نے دل کا مزاج پوچھا ہے
اُن وہ دار فتگی شوق میں ایک ہم لطیف
کپکپاتے ہوئے جڑوں پہ نظر آج کی رات
”بربط شکستہ“ کے چادرں شردیکھے سے

اس نے جبکہ مجھ سے گیت اک نہا دوتا
سرد ہے فضا دل کی آگ تم لگا دوتا
کیا صین تو رستے کیا لطیف لہجہ تھا
آرزو تھی حشرت تھی حکم تھا تعاضا تھا
گنگا کے مستی میں ساڑے یا میں نے
چھڑ ہی دیا آخر نفسہ دنیا میں نے

یاس کا دھواں اٹھا ہر نوائے خستے
آہ کی صدا نیکی پر بطر شکستے

یا اسی طرح اس کی دوسری نظم ”نوجوان خاتون سے“ شہزنگار ” مادام “ آج بھی
” مجھے جانا ہے اک دن “ ” نورا “ ” ان کا جشن سالگرہ “ ” آج کی رات “ وغیرہ
اسی مزاج کی حامل ہیں جہاں غزل کی روایت نظم کے مزاج میں ایک نیا ڈھنگ
نئی چھب پیدا کر رہی ہے۔ مجاز کی نظموں کی سادگی اُردو غزل کی سادگی کا مزاج
رکھتی ہے اور شادیت، رمزیت اور لہجہ کا توازن اور ٹھراؤ اس میں اثر انگریزی
کا اضافہ کرتا ہے۔ فارسی الفاظ و ترکیب ایسے جادو اور سلیقے سے آتے ہیں کہ
شعر کی سادگی برقرار رہتی ہے۔

مجاز نے جوش اقبال اور آخر شیرانی سے بہت اثر قبول کیا ہے۔ مجاز
کی شاعری میں ان اثرات کی تلاش اور شعری تفرق ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔
جوش اور اقبال خصوصاً مجاز کی شاعری پر غیر معمولی طور پر اثر انداز ہوئے ہیں۔ الفاظ
کی موزونیت، تشبیہات کی فصاحت، فنی رکو رکھاؤ مجاز کی شاعری کی اہم خصوصیت
ہے۔ اس کا شعاریں قبول نہیں ملتا۔ اس کی نظموں میں کہیں کہیں نہیں نکلتے۔
ساری نظم میں یکساں فنی رکو رکھاؤ ملتا ہے۔ جن شاعروں میں دوسرے شعراء
کا رنگ ڈھنگ اپنانے کا سلیقہ ہوتا ہے وہ شاعر بڑی صلاحیتوں کے مالک
ہوتے ہیں۔ وہ روایت سے بھی اسی قدر فائدہ اٹھاتے ہیں جس قدر دوسرے ذاتی
تجربوں سے۔ مجاز میں یہ صلاحیت موجود ہے۔ ایسے شاعر ان شعراء کی فہرست
میں آتے ہیں جو شعر کی تاریخ میں وہ سب کچھ ایک نسل میں پیدا کر دینا نہیں

چاہتے جو صدیوں میں شرک تاریخ اور شاعروں کی نسل پیدا کر دیتی ہے۔ روایت
 کے اسی احترام نے مجاز کی شاعری میں غنائیت کو جنم دیا ہے۔ غنائیت بڑی شاعر
 شاعری کا جزو غالب ہوتی ہے اور یا اس وقت جنم لیتی ہے جب شاعر کے محسوسات
 تجربات، داخلی تعلق اور تاثرات وجدان کی بھٹی میں پک کر کندن بن جاتے ہیں۔
 غنائیت الفاظ کے ہیر پھیر یا الفاظ کی موسیقارانہ و صوتی ترتیب سے پیدا
 نہیں ہوتی۔ اگر ایسا ہوتا تو حقیقتاً جائیداد شاعری کی موسیقارانہ شاعری سب سے
 زیادہ کامیاب غنائی شاعری ہوتی۔ غنائی شاعری شاعرانہ طرز احساس کی
 ایک ایسی ترتیب سے پیدا ہوتی ہے جہاں الفاظ احساس کی صحیح تصویر پیش کرتے
 ہیں۔ غنائی شاعری چند ذاتی محدود تجربات پر قائم نہیں کی جاسکتی۔ اس میں
 تجربہ کی دنیا، ذاتی جمال، فکر و احساس کو سمیٹنے کا شعور، علامتوں کا ہمارے کر
 اٹھار کا مسخ دیکھتے ہیں۔ مجاز کے ہاں غنائیت کا نگار موجود ہے لیکن یہ ابتدا
 ہے اور اسے تکمیل تک پہنچنے کے لئے بہت سی منزلوں کو سر کرنا ہے۔ مجھے مجاز
 کے ہاں ہمیشہ بڑی شاعری کا سایہ نظر آیا ہے لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناکامیوں
 سے شکست ہو کر مجاز ایک جگہ رک گیا ہے اور اب لطیفوں کے ذریعہ رد و لقی
 انجمن یار بن کر اپنی موت کا انتظار کر رہا ہے۔ یہ مجاز اور اردو شاعری دونوں
 کا المیہ ہے۔

میراجی کو سمجھنے کے لئے

میراجی مر گئے۔ ان الشدان الیدراجون ۛ میراجی بڑے گن جکار آوی تھے۔ الشدان کی مغفرت فرمائے۔ میراجی اگر ادبے کسی اور بے بسی کی حالت میں مرے ہوتے تو ہماری ہمدردیاں اُن کے ساتھ اور بڑھ گئی ہوتیں۔ اُن کا حلیہ۔۔۔ لمبی لمبی لیش، سردی گرمی اور کوٹ کا استعمال، پتی پٹے ہوئے تین گولے، گندے کپڑے، جسم سے بدبو کا بھپکا، شراب نوشی کی کثرت، میراجی کا میراسمین کو دیکھ کر ایشیائی روایت کے عین مطابق پہلی نظر میں عاشق ہو جانا اور زندگی بھر تصور ہی تصور میں عشق کرنا اور نا کامیوں سے کام لینا۔۔۔ یہ اور بہت سی چیزیں ایسی تھیں کہ میراجی نے خود کو افسانہ بنا

لے۔ میراجی کو افسانوی ناکامی کا تصور بہت مزہ تھا جس شاعر کے ہاں یہ تصور ملا۔ اسے خاص طور پر ناکامی کا دھن دھن کی شاعرانہ تمام طرہ سے نہیں کی اور اس کی وجہ یہ بھی تھی افسانوی ناکامی تجار دی جاسکتی ہے۔
شرق و مغرب کے نئے و قدامت

ترمودا جانب داری سے آلودہ ہے۔ اسے یا تو ایسے سوانح نگار اور نقاد ملے جن کے لئے اس کی ذات اداس کے حالات میں بہت زیادہ اپیل تھی اور اسے انہوں نے انعقادِ سندسرام یا دوسری طرف ایسے لوگ تھے جو تنگ نظری اور محدود ذہنیت کے باعث اسے پسند کرنے ہی کے قابل نہ تھے۔ اگر یہ تجربہ میراجی کی شاعری کے لئے اتنا ہی ضروری تھا تو یہاں وہ ہر کام کرنے کی ضرورت تھی۔ میراجی کی تخلیق سے 'میراجی' کی طرف سفر کیا جاتا اور پھر اسی کے ساتھ فوراً سفر واپسی یعنی 'میراجی' سے پھر تخلیق کی طرف واپس (میراجی نے کہا تھا کہ 'شاعر کے نام کی طرف نہیں بلکہ کام کی طرف دیکھا جائے') ملے یہاں عمل بالکل اُٹسا ہوا یعنی میراجی سے تخلیق کی طرف اور پھر تخلیق سے میراجی کی طرف۔ اسی لئے ہم دیکھتے ہیں کہ میراجی کے مرنے کے بعد جو مضامین شائع ہوئے یا ان کی زندگی میں جو کچھ لکھا گیا ان میں خاکے تو بہت دلچسپ، چٹپٹے اور مزیدار ہیں لیکن کوئی مضمون بھی ایسا نہیں ہے جو میراجی کی تخلیق اور فن کو بھی قاری کے سامنے اسی دلچسپی سے پیش کر سکے۔ ان مطالبوں میں ٹوٹوں، گولوں، ادبے جیب کی تپلون پر تو زور ہے لیکن اندر کا حال.....؟ یہ تو خدا ہی بہتر جانتا ہے۔

• کوئی اسے شرابی کہتا ہے۔ کوئی اعصابی مریض۔ کوئی اذیت پرست اور کوئی جنسی لحاظ سے ناکارہ ثابت کرتا ہے اور ان رنگارنگ

لے یہ الفاظ میراجی نے ایڈ گرامین پور کے بارے میں لکھے تھے۔ ایضاً ۲۳۱

۲۵ ریاچہ اس نظم میں ملے۔ میراجی

خیال آرائیوں کی وجہ سے اصلیت پر ایسے پردے پڑ گئے ہیں کہ اٹھائے نہیں بنتا۔^۱ یہ الفاظ میراجی نے ایڈیٹر امین پور کے بارے میں لکھے تھے اور آج یہی الفاظ میں میراجی کے بارے میں لکھ کر صبح رہا ہوں کہ خیال کی سطح پر زبان و مکالمے کے فلسفے کس قدر جلد مٹ جاتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا میراجی نے یہ جلیہ اس لئے بنایا تھا کہ وہ افسانہ بن کر مشہور ہو جانا چاہتے تھے؟ یہ ساری غفلت اپنے اور اس لئے ڈال رکھی تھی کہ دنیا کے دل میں رحم و ہمدردی کے جذبات پیدا کرنے میں کامیاب ہو سکیں؟ لوگ رحم کھا کر ان کی طرٹ و کچھیں اور بیچاڑے کے لفظ کے ساتھ ترس کے جذبے کا اظہار کریں۔ کیا وہ ایسی زندگی بسر نہیں کر سکتے تھے جو لوگ عام طور پر بسر کرتے ہیں؟ ایک اوسط درجہ کا ذریعہ معاش رکھنے کا چھوٹا سا مکان، ایک بڑی جے ملر سین کے نام سے پکارا جاتا جیسے سٹار اسٹارڈ ڈار نے خود کو میراجی کے نام سے پکارنا شروع کر دیا تھا اور دو چار چھبچھے۔ استغناء بالید کی کیا ضرورت تھی؟ سچہ کیا وہ ایسی شاعری نہیں کر سکتے تھے جو عام فہم ہو۔ جس میں کامیاب ہونے کی لپک فیض کی شاعری کی طرح ہو؟ یہ آخر میراجی کو کیا ہوا تھا؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ میراجی کی شاعری سماج کے ایک ایسے ذہن کی ترجمانی کرتی ہے جسے چینی کرنے کے لئے 'افانوی ناکامی' کے ساتھ سٹار اسٹارڈ ڈار کے لئے میراجی کا ہر دم لینا ضروری تھا؟ — اب تو خیر سے میراجی مر گئے ہیں۔ اُن کے جسم کی بوہاری ناک ایسے بالوں کو نہیں جلائے گی۔ اُن کے تین گولے اب ہمارے

سالنے نہیں اچھلیں گے۔ اُن کا اودھ کوٹ اغترالایمان کے توسط سے کسی چوکیدار کو مل گیا ہو گا اودھ اُسے پہن کر رات کی تاریکی میں جاگتے رہنا کی آواز لگا رہا ہو گا۔ پھر اب اُن کی ٹیٹیں بھی جسم پر نہ رہی ہوں گی۔ ممکن ہے قبر میں جا کر منکر نکیر کے بھانے بھانے سے میراجی نے استغنا باید کامل بھی ترک کر دیا ہو اودھ یہ بھی ممکن ہے کہ شراب ترک کر کے ڈاکٹر دِل کی ہدایت کے مطابق چٹٹی چاٹ کے بھاتے وہ اب مکمل پر ہیز کر رہے ہوں۔ اس لئے اب میں بارہ معدنی اندازِ نظر کے ساتھ اُن کی شاعری کا تجزیہ کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ آئیے دیکھیں میراجی ہم سے کیا کہہ رہے ہیں۔

”اکثریت کے لئے اگر میری باتیں اجنبیت لئے ہوئے ہوں تو اس میں تعجب ہی کیا ہے؟ میں اگر چاہوں کہ نظمیں لکھنے کے بجائے آسانی اور آسانئ کی زندگی بسر کر دوں۔ گھر بار والوں بیوی تیار کر دوں۔ بچے پیدا کر دوں تو مجھے وقت کے دو گھروں سے نکلنا پڑے گا۔ مگر اکثریت چاہے کہ اپنے بیوی بچوں اور گھر بار کی دلکشی سے ہٹ کر میری نظموں کو آسانی اور آسانئ سے سمجھ سکے تو اسے تین گھروں کی حد بندی دور کرنا ہوگی۔ اکثریت کی نظمیں الگ ہیں۔ میری نظمیں الگ ہیں اور چنانچہ زندگی کا اصول ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کے لئے نہیں ہوتی اس لئے یوں سمجھئے کہ میری نظمیں بھی صرف انہی لوگوں کے لئے ہیں جو انہیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا

چاہتے ہوں اور اس کے لئے کوشش کرتے ہوں۔“

آپ نے سنا میراجی نے کیا کہا؟ آئیے گھر بار کی دل کشی سے ہٹ کر تین گھروں کی مدد دی دود کریں اور میری نگلیں الگ ہیں، وائے میراجی کی شاعری اور اس کی رُوح کو دریافت کرنے کی کوشش کریں۔

(۳)

میراجی نے مختلف زبانوں کے شاعروں کے بارے میں تفصیلی مضامین لکھے ہیں اور ساتھ ساتھ اکثر و بیشتر منظوم ترجمے بھی نمونے کے طور پر دیئے ہیں۔ میراجی کی شخصیت شاعری اور اس کی رُوح کی نظر و نما کے مطالعہ کے لئے یہ مضامین چاروی بہت مدد کرتے ہیں۔ میراجی کی شاعری اور ان مضامین کے ایک ساتھ مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میراجی کی شخصیت اور اس کی تعبیر کا عمل اور ان کی شاعری کے کم و بیش سارے عوامل و تقویمات ان مضامین میں پھیل کر ان کی شاعری میں سمٹ آئے ہیں۔ ان مضامین میں جگہ جگہ انہوں نے اٹھائے۔ جن باتوں پر خصوصیت کے ساتھ زور دیا اور جو خصوصیات مختلف شعراء کی واضح کیں وہ خود میراجی کے مزاج اور ذات کی آئینہ دار ہیں۔ ان کی باطنی شخصیت اور رُوح ان کی شاعری کے حوالے سے ان مضامین میں بولی رہی ہے۔۔۔۔۔ سفر لہا ہے آئیے ذرا آگے چلیں۔

میراجی کو تصور سے پیار ہے۔ ان کی شاعری میں چیزیں نہیں بلکہ چیزوں کا تصور ملتا ہے۔ انہیں عورت سے زیادہ عورت کا تصور عزیز ہے۔ منظر بھی منظر بن کر نہیں بلکہ تصور بن کر شاعری میں آتا ہے۔

ہاں تصور کو میں اب اپنے بنا کر دو لہا
اسی پردہ کے نہاں خانے میں نے جاذب کا

بند ہوتا ہوا اگھلتا ہوا دروازہ ہے
ہاں یہی منظر لبریز بلاغت اب تو
آئینہ خانے میں آنکھوں کے جھانک ہے ملام

(انتاد)

یہی عمل آگے بڑھ کر حقیقت کو خواب بنانے کے عمل میں بدل جاتا ہے اور یہ اہناک اس قدر بڑھتا ہے کہ حقیقت بے معنی ہو جاتی ہے اور خواب اس کی جگہ لے لیتا ہے۔ استنباط الہد بھی تصور کو عزیز رکھنے اور حقیقت کو خواب بنانے کی کوشش ہی کا ایک عمل ہے۔ میراجی کو تصور کا یہ عمل اس لئے بھی عزیز ہے کہ وہ خصوصیت کے ساتھ آریائی روح و مزاج کا عمل سمجھتے ہیں۔ اسی لئے وہ تصور کے ذریعہ نہ صرف اپنی ذات کی چھوٹی بڑی الجھنوں کو سمجھنا چاہتے ہیں بلکہ تصورات کو ذہن انسانی کا استعارہ بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ جذبی داس پر مضمون لکھتے ہوئے میراجی نے لکھا "در حقیقت تصورات کی پر جا انسان کے خون میں کچھ اس طرح گھل مل گئی ہے کہ اس کی جڑت ہی معلوم ہوتی ہے۔ تصورات تخیل کی پیداوار ہیں۔ خیال کی لہریں اور اگرچہ خیال اور عمل میں بظاہر ایک نایاں فرق نظر آتا ہے اور آجکل کے سائنس دانوں نے اس میں عمل ہی کو اکثر لوگ برتر سمجھتے ہیں لیکن اس بات کو نہیں سمجھنا چاہیے کہ عمل بھی تاریخ کے دائرے میں داخل ہوتے ہی بعض خیال بن کر رہ جاتا ہے اور اس لحاظ سے تخیل ہی اس زندگی میں ایک بنیادی چیز ہے" "تصور کو تخیل کی پیداوار سمجھ کر اسے بنیادی چیز کہنے کے معنی یہ ہیں کہ میراجی اسے تخیل کا بنیادی

عمل سمجھتے ہیں۔ ہندوستانی ذہن کے ایک نمایاں خصوصیت ہے کہ یہ روزمرہ کی چیزوں سے بھی آدھی تصورات قائم کرتا ہے اور پھر ان تصورات کو محسوس کی صورت میں ڈھال کر پوجتا ہے اور اسی چکر میں اس کی ذہنی زندگی اور جذباتی عورت کی تسکین ہوتی ہے۔ جتنا اور برہما ہندوستان کے ہر نقشے میں مادی صورت سے مراد ہیں لیکن اس مادی صورت سے ہندو مت کا ایک تخلیقی کیفیت اخذ کرتی ہے اور برہما بن کر بعض ایک جنگل کے پہاڑی ذہن انسانی کا استعارہ بنا رہی ہے۔ یہی روزمرہ کی چیزیں، یہی مادی صورتیں میراجی کے ان تصورات بن کر ان کا تخلیقی و فکری آدھ بن جاتی ہیں۔ اسی نے وہ خواب دیکھے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور اسی نے ان کی شاعری پر ایک خواب آگیاں فضا چھائی ہوئی ہے۔ خواب دیکھنا ہی میری زندگی کا حاصل رہا ہے اسی نے میں نے اپنے لئے سپنوں کی ایک کیٹا بنالی ہے۔

میں کون ہوں، کیا ہوں، کیا جائے، میں بس میں کیا اور بھول گئی!
جب آنکھ کھلی اور ہوش آیا تب سوج گئی الجھن سی ہوئی...
پھر گونج سی کانوں میں آئی وہ سُنندہ نفسی سپنوں کی پری۔

(اجنبی انجمن عورت دست کی)

ایڈیٹر این پور پرمختون لکھتے ہوئے جہاں میراجی نے سپنوں پر زور دیا تھا وہیں اس بات پر بھی زور دیا تھا کہ وہ جو باتیں زندگی میں حاصل کر سکتا ان کے تصورات قائم کر لیتا۔ زندگی میں اس کو اپنی محبوب عورتیں حاصل نہ ہو سکیں اسی نے کہاؤں میں وہ عورت پر حیات بعد الممات کے نظریے سے نفع حاصل کرنے کی کوشش

کرتا ہے اور اس کا یہ اہناک اس قدر بڑھ گیا تھا کہ اسے حقیقت سے کوئی دلچسپی ہی نہ رہی تھی۔ اس کی کسی تحریر سے تپہ نہیں چلتا کہ اس کے زمانے میں امریکہ میں منہائی کے استاد کا مسئلہ بھی تھا یا میکسیکو کی جنگ بھی ہوئی تھی۔ یہی تخلیقی عمل میرا کی شاعری میں جلوہ گر ہوا۔ ان کی شاعری کی خواب آگئیں فضا اور تصورات کی دنیا اسی عمل کا اظہار ہیں۔ میراجی کی شاعری میں کہیں بھی حقیقت کا اظہار اس طور پر نہیں ہوا کہ ہم ان کے زمانے کا کوئی واقعہ اس میں دیکھ سکیں۔ احاس تنہائی کی شدت بھی اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ تصورات کی سطح پر میراجی بالکل اکیلے ہیں۔ وہ خواب کے رسیا ہیں۔ سپنوں کے گیانی ہیں اور ان کی شاعری کا تانا بانا خوابوں سے بنا ہے

دن ختم ہوا، دن بیت چکا

رختہ رختہ ہر خیم فلک اس ادنیٰ نیلے منڈل سے

چوری چوری یوں جھانکتا ہے

بیسے جنگل میں کیشا کے اک سیدھے سادے دوارے سے

کوئی تنہا چپ چاپ کھڑا چپ کر گھر سے باہر دیکھتے

(آدرش)

ایضی کا انجان عورت، رات کی، 'جہالت' دن کے روپ میں مات کی کہانی، بعد کی اُٹان، 'جست'، لب جو، 'یاسے' آدرش، دھوکا اور دوسری نقیبیں سب اسی تخلیقی عمل کا منظر ہیں۔ میراجی کو سمجھنے کے لئے یہ بات بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اب تصور کے اس عمل کا دوسرا کرٹر دیکھتے۔ جب میراجی کے لئے تصور

ایک آدرش بن جاتا ہے اور اس آدرش کے پیش نظر ہر چیز بھی تصور بن جاتی ہے تو جسم بھی جسم بن کر نہیں بلکہ تصور بن کر سامنے آتا ہے۔ رُوح کیا ہے؟ وہ بھی جسم کا ایک تصور ہی تو ہے۔ اسی لئے میراجی کی شاعری میں جسم ایک پاکیزہ اور متبرک چیز بن کر ظاہر ہوتا ہے۔ یہ پاکیزگی ایسی ہی ہے جیسے رُوح کی پاکیزگی۔ میراجی ہمیں جسم کو رُوح کا درجہ دینے کا عمل کرتا نظر آتا ہے۔ اگر جسم ہی رُوح نہیں تو سچر رُوح کیا ہے؟ بلعیراجی کی شاعری میں جسم اور رُوح مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ اوپر والا حصہ نیچے والے حصے سے مل کر ایک ہو جاتا ہے۔ یہ انداز فکر میراجی نے وطن، ہٹنے اور خصوصاً ڈی، ایچ لارنس کے توسط سے دریافت کیا۔ لارنس والے مضمون میں لارنس کے اس بنیادی تصور پر وہ خاص طور پر زور دیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

”ہمارے ارادوں کے باوجود“ ہمارے مسلک کے باوجود“ ہماری پاکیزگی کے اور باوجود“ ہماری خواہشات اور قوتِ ارادی کے باوجود اگر ہم ایک یا محبت کے اوپر والے حصے میں متناطبی تعلق کو برانگیختہ کر دیں تو لازماً جماتی محبت کے نیچے والے عمیق ترین حصے میں بھی ایک متناطبی احساس و شعور کو جگا دیں گے۔“ ۱۷

اپنے آپ کو دریافت کرنے کی کوشش میں وہ آگے بڑھتے ہیں اور لارنس کے بارے میں جو کچھ کہتے ہیں وہ دراصل اُن کے اپنے دل کی آواز ہے۔ اس نے دیکھا کہ انطاطون سے لے کر اب تک جسم و رُوح کی دنیا کو اندھیرے اور اُجالے کے استعارے سے بیان کیا جا رہا ہے۔ لیکن اس کا اپنا اندازِ نظریہ کہتا ہے کہ جسم کی دنیا کو بڑیوں کہا جائے۔ اندھیرے کا استعارہ اسی کے لئے کیوں ہو؟ اور چونکہ رشتہ رفتہ اس ۱۷

۱۷ وطن کے الفاظ، مشرق و مغرب کے لئے واہ ۱۷ لارنس کے الفاظ ۱۷ ص ۴۴

نے سمجھ لیا کہ جسم کی دنیا کو پرست اور بُرا کہنے ہی سے بہت سی مصیبتیں لوگوں پر نازل ہیں اس لئے جہاں اس کی نظروں میں جسم کی دنیا رُذّت کی دنیا کی جہد و کش ہو گئی وہیں اندھیرا بھی اُجالے کا ہم معنی بن گیا۔ یوں گویا اس نے اپنا نظریہ افلاطون کے نظریے کے اُلٹ قائم کر لیا اور پھر یہ جہانی دنیا 'یہ اندھیرا' یہ تخت الشوہ، یہ عالم حیوانی اور زمانہ ماضی ہی اس کی ذہنی حرکت اور جستجو کا مرکز بن گیا اور اس جستجو میں اس کی زندگی ایک تیر سچا ترانہؑ جب بات یہ پٹھری تو جہانی خواہشات کو پورا کرنا بھی اس کے لئے ایک مذہبی نوعیت کا درجہ اختیار کر گیا۔ محبت اس کے نزدیک دو افراد کے مستقل اور باہمی سمجھوتے کا نام تھا۔ ایک ایسا سمجھوتا جس کے ذریعہ دو صمیم اور دُور دو میں ایک ہو کر ایک اعتقاد، ایک اطمینان اور ایک ہم آہنگی حاصل کر سکیں۔ یہی بات میراجی ہمنے کے سلسلے میں نمایاں کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ وہ روح اور جسم دونوں کے سنبھول کا جو یا تھا۔ تلہ

سکھانغز محبت کا بچے محسوس کرنے دے

جوالی کو

ہے نغمہ جن میں خوابیدہ انہیں تاروں کی حرکت سے

میں بے آؤں کا ہستی کو مجسم شکل کی صورت

انہیں تاروں کو خوابوں سے جگانے دے مجھے رات کے ساقی !

دکھانے دے مجھے جلوہ ستاروں کے الجھنے کا

اسی منظر کے آؤں گا میں پھر سے فکاہوں میں

ہر سہے باقی

جو آدیزاں ہے اب تنگ دقت کی دیوی کے آنچل میں
 پکڑ کر ہاتھ میں چھپی کو اس دھرتی کے جنگل میں
 اسی خلوت کے محل میں
 تیرے دل میں

جنگا دوں گا میں اپنی گرم آہوں سے
 اسی نغمے کو جو سویا ہوا ہے تیرے جسم کے محبوب تاروں میں؛

.....

(سنگ آستان)

.....

جسم کو روج کی طرح میلا جی نے جس تقدیر میں، جس پاکیزگی کا درجہ دیا اس
 کا اظہار اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ ان کی شاعری میں جہاں جنس پرستی لائقِ صدر
 ستائش نظر آتی ہے وہاں اس میں کبھی کبھی عابیانہ پن اور فحاشی کے اثرات نمودار
 نہیں ہوتے۔ یہ بات سن کر ممکن ہے آپ مجھ سے اختلاف کریں لیکن روایت پرست
 سماج میں 'رجے ایک ذ ایک دن ٹٹنا ہے' جہاں 'ہندو انسان تکلفات تمدن
 کی وجہ سے کائنات سے ہم آہنگ نہیں رہا' جہاں جسم پر اخلاقی پیروں کی وجہ سے
 'فطری انسان کائنات' ٹٹے سے الگ ہو کر دو نیم ہو گیا وہاں جسم کا موضوع اور اس
 کا اظہار ایک غمخیز چیز بن گیا۔ میل جی نے جس طور پر ہاتھ باندھ کر استعاروں کی زبان
 میں، 'مرموزی انداز سے'، شعریت سے لبریز تصورات کے سہارے جسم اور جنسی عمل کا
 اظہار کیا ہے اس میں ایک ایسا جادو پیدا ہو گیا ہے جیسے صبح کا پہلا دھندلکا۔ یہ ہلکا

ہلکا سانسہ اور یہ دھند کا میراجی کی شاعری کا مزاج ہیں کہ جسم اور جنس کے انحصار کو عبادت کا درجہ دے دیتا ہے۔ دکھ دل کا دارو، سرگوشیاں، سبجوگ، سنگ آستان، ادنیٰ مکان، آدرش وغیرہ تقطیع اسی مزاج اور فکر کا اظہار کرتی ہیں۔ اب ہندو انسان کے تکلفات تمدن کی وجہ سے کائنات سے ہم آہنگ درجے کے باعث — آنکھ کے دشمن جاں پیل ہیں — میل جم کے سامنے یہ مسئلہ آیا کہ 'ہندو انسان' کو 'فطری انسان' کیسے بنایا جائے؟ اس کا جواب بھی اپنے کی طرح میل جم کے پاس 'جسم اور رُوح کا سبجوگ' تھا یا لارنس کی طرح جسم کے ذریعہ رُوح کا عرفان۔

اور مات کی اس تاریکی میں ہی دل کو دل سے ملاتے ہیں

پریمی پر تیم —

ہاں ہم دونوں !

(سبجوگ)

اس سبجوگ کی تلاش میں میراجی نے ماضی کی طرف سفر کیا اور ماضی کی تاریخ سے ایک ایسا سبق ڈھونڈھ نکالا جہاں حضرت ہندو دنیا کے تکلف ہی نہیں تھے بلکہ جہاں انسان فطری زندگی بسر کر کے کائنات سے ہم آہنگ تھا۔ ہندو دیوالا کی طرف میراجی کا سفر اسی تخلیقی عمل کا ایک حصہ ہے۔ تاریخ کے اس دور میں تیراجی کو ہندوستان اور آریہ قوم کی رُوح کا احساس ہوا یہاں جنس اور اس کی لذت انہیں بالکل فطری اور مذہبی نوعیت کی مائل دکھائی دی۔ تاریخ کا یہی وہ باب ہے جو نسلی اعتبار سے ان کا اپنا ہوتے ہوئے (میراجی

آریہ ہونے پر فخر کرتے تھے اُن کے ذہنی تسکین کا باعث ہو سکتا تھا۔ لہٰذا
 دماغی مضمون میں وہ اپنی سوج کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "مبتد کے
 نفسی دور کی کار فرمائیوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ مبتد کا نفسی دور تحریکات ذہنی
 کو کہاں تک بیدار کر سکتا ہے۔ اگر جسمانی لحاظ سے تسکین عشق میں ناامیدی اور
 ناکامی کا سامنا ہو تو اس بات کا خطرہ ہوتا ہے کہ کہیں ذہنی تحریکات فاسق ہو کر
 یکسر معدوم ہی نہ ہو جائیں۔ اس یاس کی صورت میں یہ نفسی دور ہی ذہن کو زندہ
 رکھ سکتا ہے۔" لے "ذہین شخص کی زندگی میں مبتت ایسی ہی تحریک لاتی ہے اور
 پھر انسان روحانی کیفیت سے ہٹ کر جسمانی لذت کی طرف رجوع ہوتا ہے اور
 جسمانی طور پر تسکین حاصل نہ ہو سکنے سے وہ باغ و منٹ جاتی ہے جسے رُوح اور ذہن
 نے تخلیق کیا تھا" لے اب دیکھئے کہ میراجی جسم کو کس طرح رُوح کے تصور سے ہم آہنگ
 کر رہے ہیں۔ وہ جسم کو ایک آدرش بنا کر ردایت پرست سانچ کا ایک عظیم بُت توڑ
 دیتے ہیں اور جسم کے تعصبات میں جذبات، تخیلات اور حسن کی یکساں منگنی پیدا ہو جاتی ہے
 کہ جسے دیکھ کر ہمیں حیرت ہوتی ہے" لے اور حبیب میراجی یہ کہتے ہیں کہ میری تعلیمیں
 الگ ہیں اور صرف انہی لوگوں کے لئے ہیں جو انہیں سمجھ کے اہل ہوں تو وہ نہ صرف
 اپنی شاعری کے بنیادی تصورات کو سمجھنے کی دعوت دے رہے ہیں بلکہ وہی بات
 دہرا رہے ہیں جو ایک دفعہ ہولمستر کے بارے میں انہوں نے کہی تھی اور جسے
 میں آج خود میراجی کی شاعری کے سلسلے میں نقل کر رہا ہوں۔۔۔۔۔ اس
 کے کلام کا بیشتر حصہ نوجوانوں اور نادان لوگوں کے پڑھنے کے ناقابل ہے لیکن

ایک ایسا شخص جس کی ذہانت پختہ ہو اور جو گہرے اور صحیح غور و فکر کا بھی عادی ہو اس شاعری میں بھی بہت زور دار پہلو دیکھ سکتا ہے۔“ لہ

جسم کو روح بنانے اور اسے عبادت کا درجہ دینے کے ساتھ ساتھ میلرجی سمجھے ہاں یہ خیال بھی پیدا ہوا کہ شاعری کوئی ایسی چیز یا کھیل نہیں ہے جو آسانی سے سمجھ میں آجائے۔ شاعری میں خیال اور اظہار دونوں سطح پر آفاقی مزاج کا ہونا ضروری ہے اور اسے تخلیق کرنے اور سمجھنے کے لئے کوشش، پختہ ذہن اور صحیح غور و فکر کی ضرورت ہے۔ اسی لئے میراجی کو مینسفیلڈ کی طرح ”ہجوم کی اجتماعی بھڑچال بہت ناپسند تھی۔ اس نے جب کبھی جو کچھ لکھا ایک گہری اندرونی تحریک کے اثر سے لکھا اور کبھی کبھی کامیابی کے سستے ذرائع اختیار کر کے اپنے کو نیا ثابت نہیں کیا“ لہ اسی لئے وہ اس بات پر خصوصیت کے ساتھ زور دیتے ہیں کہ ”انٹریٹ کی نظمیں الگ ہیں۔ میری نظمیں الگ ہیں۔“ وہ یہاں پہنچ کر محسوس کرتے ہیں کہ وہ اور ان کی آواز تخلیقی سطح پر سب سے الگ اور انیسٹی ہے اور روایت پرست معاشرہ کے لئے ”کسی نئی آواز کو سننا مشکل ہے۔ اتنا ہی مشکل جتنا کسی انجانی بولی کو سننا۔ دینا اگر کسی بات سے ڈرتی ہو تو وہ ہے نیا تجربہ۔“ لہ میراجی نے بھڑچال سے ہٹ کر اردو شاعری میں ایک ایسا تجربہ کیا کہ وہ غور و اردو شاعری میں موضوع اور ہیئت دونوں کے اعتبار سے، ایک ایسی روایت بن گئے کہ اس کی ادیت ہی اُن کے زندہ رکھنے کو کافی ہے۔

ان تصورات کے ساتھ میراجی کے ہاں اندھیرے اور اُجالے کا تصور بھی خاص اہمیت حاصل کرتا ہے۔ جب سے یہ دُنیا بنی ہے اُجالے اور اندھیرے کی کسکٹ جاری ہے۔ شاید جمِ حال کے اُجالے میں اپنے آپ کو نہر دیکھ سکتے اور اپنے آپ کو دیکھ نہ سکتے ہیں! انہیں بھی نہیں ہوتا۔ اس لئے ہم ماضی اور مستقبل میں اپنی ہی ایک غیر مرئی ہستی کو جاننے کی جستجو کرتے ہیں۔ یہ اندھیرا اُجالا کبھی شروخ کی علامت بن کر آتا ہے۔ کبھی ماضی اور حال کا اور کبھی اُن دو کیفیتوں کا جن کا کچھ بھی نام رکھا جاسکتا ہے۔ یہ اندھیرا اُجالا کیا ہے؟ اس کے کیا معنی ہیں؟ وہ میراجی کی زبان سے سنئے۔ جس طرح انسان کی مرئی دُنیا میں اندھیرے اور اُجالے کا ساتھ ہے اسی طرح غیر مرئی دُنیا میں بھی اندھیرے اور اُجالے کا ساتھ ہے۔ اندھیرا اور اُجالا دو لازم و ملزوم خصوصیتیں ہیں۔ دو کیفیتیں ہم خواہ اُن کے کوئی نام رکھ لیں۔ نیکی اور بدی۔ تخلیق اور تخریبی قوتیں۔ تعمیر اور جدید رجحانات۔ قدارت پرستی اور انقلاب۔ دو دُنیا میں سیاہ و سفید۔ پست و بلند۔ اندھیرے اور اُجالے کی دُنیا میں۔ جسم اور رُوح کی دُنیا میں۔ کہ یہ دونوں عناصر ساتھ ساتھ کام کرتے ہیں۔ جسم اور رُوح متضاد نہیں۔ رشتے میں ایک ہو جاتے ہیں۔ زندگی کا توازن اسی پر قائم ہے۔ اندھیرے اور اُجالے کا یہ تصور میراجی کی شاعری میں جسم اور رُوح، خیر و شر، انصاف و نا انصافی کی علامتیں بن کر بار بار آتا ہے لیکن اس سے آگے۔ لیکن میراجی کا سفر تو بہت لمبا تھا۔

یہی دھندلکا، اندھیرے اُجالے کلمہ ہی سبجوگ ملامت و اشارات کے روپ میں ان کی شاعری کا حسن بن جاتا ہے۔ بات کو دھندلکے میں رکھنے سے شعر میں ایک حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ لہٰذا علامت و اشارات خیال کی سب سے بڑھ کر بے ساختہ اور آپ روپی صورت کا تخلیقی شاعر تھی اظہار کا ایک ایسا نظری طریقہ ہے جو ہماری ہستی کی گہرائیوں سے اُمداد کر نمودار ہوتا ہے۔ لہٰذا سچی شاعری وہی ہے جو اشاراتی ہو اور ادراکات اشاروں کنایوں میں شاعر کسی جگہ مبہم بھی ہو جائے تو ہم اس کے تجربات اور احساسات کو سمجھنے کے بغیر محسوس کر سکتے ہیں۔^{۳۶۵} ہلکی چیز کو واضح طور پر بیان کر دینے سے اس لطیف کاتین چوتھائی حصہ زائل ہو جاتا ہے جو رفتہ رفتہ کسی بات کے معلوم کرنے میں نہیں حاصل ہوتا ہے۔ اشاروں ہی سے سوتے ہوئے خواب جاگ اُٹھتے ہیں۔ لہٰذا الفاظ محض اشارے ہیں اس لئے وہ ہنسی کی طرح کی بیانی قوت نہیں رکھتے۔^{۳۶۶} فنکار ذہن کی کسی کیفیت کا اظہار چاہتا ہے۔ ذہنی کیفیت کے چند اجزاء ہمیشہ مبہم ہی رہیں گے اور اسی لئے کسی ذہنی کیفیت کے اظہار میں یہ ابہام ضرورت قدرتی بات ہے بلکہ حقیقت پرستی کا تقاضا یہ ہے کہ اسے جوں کا توں بیان کیا جائے۔ فن کار جس بات کو وضاحت کے ساتھ نہیں بلکہ اشارے کنائے سے بیان کرتا ہے وہی بات اس کی تخلیق میں ایک عین پیدا کرتی ہے۔ لہٰذا یہ ذہنی کیفیات، یہ نفسی الجھنیں، یہ اُجالے اور اندھیرے کا ملاپ، یہ خارجی اور داخلی کیفیات، اشاروں اور استعاروں

لے میلارے کے الفاظ ایضاً ۳۶۲ لے ایضاً ۳۶۳ لے ایضاً ۳۶۵ لے ایضاً ۳۶۵

۳۶۸ ایضاً ۳۶۹ ایضاً میلارے ۳۷۰۔

کی زبان میں زیادہ بہتر طریقہ پر ادائیگی جاسکتی ہیں۔ یہی مزاج اور یہی اصول میراجی کی شاعری کا مزاج بن جاتے ہیں اور یہی وہ مزاج ہے جو فرانسیسی شاعر میلارے کی خالص شاعری کا مزاج ہے۔ یہ خالص شاعری کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ یہ شروع ہی سے ہمیں میراجی کے مزاج میں رسی بسی ملتی ہے۔ حقیقت کو خواب بنانے کا عمل۔ نامعلوم ذہنی کیفیات کو لفظوں کے ذریعہ بیان کرنے کی کوشش۔ جدید اردو شاعری میں میراجی واحد شاعر ہیں جن کے ہاں خالص شاعری کے خوبصورت نمونے ملتے ہیں۔ خواب اور حقیقت اس قدر گھل مل جائیں کہ اُن میں فرق نہ رہے۔ ”لے حقیقت کو اگر خواب کی صورت میں بدل دیا جائے تو خالص شاعری حاصل ہوگی۔“ لے ان باتوں کو سامنے رکھ کر اگر میراجی کی شاعری کو پڑھا جائے تو وہ ہمارے لئے اجنبی نہیں رہتی۔ لیکن یہ بات الگ ہے کہ وہ مزاج اور مروج کے اعتبار سے اکیلی شاعری ہے۔ منفرد کا لفظ میں اس قدر استعمال نہیں کر رہا ہوں کہ میراجی کی انفرادیت کو ”اکیلی“ کے لفظ سے زیادہ بہتر طور پر بیان کیا جاسکتا ہے۔

میراجی کے ہاں ابہام کی وجہ بھی یہی ہے کہ وہ ان نفسی الجھنوں اور ان ذہنی کیفیات کو اپنی گرفت میں لانے کی کوشش کرتے ہیں جو ہمارے لاشعور میں سو رہی ہیں۔ ایسی نفسی الجھنیں اور کیفیات کو جن کی کوئی شکل اور کوئی نام نہ ہو، لفظوں کے ذریعہ پیش کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ یہاں مروج زبان اور اُس کے الفاظ اپنے معنی بدلنے لگتے ہیں اور نئی ترکیب اور

بندشیں، استعارے اور علامات بار بار سامنے آتے ہیں۔ ساتھ ساتھ میراجی تخلیقی سطح پر خواب بنائے اور دونوں کو ملا کر ایک کر دینے کی کوشش میں خالص شاعری حقیقت کو جنم دینے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ اور چونکہ وہ دنیا کی ہر بات کو جنس کے تصور کے آئینے میں دیکھتے ہیں اور چونکہ جسم کی پاکیزگی اور جسم کا تقدس اُن کا آدرش ہے اس لئے وہ اظہار میں روحانی سطح پیدا کرنے کے لئے ایسا رموزی لہجہ، استعاروں کی ایسی زبان، جسم کی گونا گوں کیفیات کے اظہار کیلئے اشارات و علامات کا استعمال اس طور پر کرتے ہیں کہ ابہام ایک فطری عمل بن جاتا ہے: ابہام ایک اضافی تصور ہے اور پھر زندگی بھی تو ایک دھندلکا ہے۔ ایک بھول بھلیاں، ایک سپیلی۔ اسے بوجھنے کے تو ہم زندہ نہیں مردہ ہیں! لہ میراجی کی شاعری کا تخلیقی و فکری مزاج ہی ایسے عجیبے اُٹھانے کے ابہام کے بغیر دگر اس کی سرحدیں اکثر اخلاق سے بھی مل جاتی ہیں) اس کا مودوں اظہار ممکن نہیں ہے۔

پھر ساتھ ساتھ علامات کے طور پر بہت سے الفاظ مثلاً **سند**، **سایہ**، **رات**، **لے**، **دیا بچہ**، **میراجی کی لکھیں**، **مٹا**، **لے نظم**، **دھوکا**، میں خاص طور پر اہم و دوسری نظموں میں عام طور پر **سند** کا ذکر آتا ہے۔ دھن کے بارے میں میراجی نے لکھا تھا: "ان مختلف نظموں اور خیالوں کے علاوہ دھن کا موضوع **سند** بھی ہے اور اس کی وجہ یہی ہے کہ **سند** میں انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں اور قدرت کی غلطی کا موثر اظہار ہوتا ہے"۔ **ملا**، **۳**، **رات جنس کی علامت ہے اور کالی رات فرقت کی۔ سایہ بھی اسی کا ایک حصہ ہے۔** "دن کے مدپ میں رات کہانی" میں سایہ کی علامت تفصیل کے ساتھ استعمال میں آئی ہے۔ لاریس ملے مضمون میں دعا پنی بات ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں: "رات جو تاریکی کو گود میں لئے ہوئی ہے اسکی نظریں دھن کا بہترین حصہ تھی۔ رات ہی کے زرخیز سایوں میں ایسی تحریکات چھائی۔"

اندھیرا اُجالا، چاند، نیلگوں وغیرہ اس طور پر استعمال میں آتے ہیں کہ وہ مخصوص معنی اور مخصوص ذہنی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں اور یہ عوامل ہل ملا کر میل جی کی شاعری میں کیفیت کا دھندلکا، ذہنی فضا کا اندھیرا اُجالا، دھیرا دھیرا پن، چٹا خلاص بندھے کی پاکیزگی اور غم اور کرب کی سیٹھی سیٹھی کسک اور لذت پیدا کر دیتے ہیں۔ بغیر روایت قافیہ اور سچے نئے بڑے مصرعوں کے باد جو میل جی کی شاعری اثر انگیز ہے اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ میل جی کا کلام پڑھ کر ہم خمبک جانے میں لیکن ناامید نہیں ہوتے۔ ہمیں منقریب حاصل ہونے والی لذت کی توقع رہتی ہے اور ہمارا دل گواہی دیتا ہے کہ یہ بعض لفظوں کا ایک جالی ہی نہیں پھیلا ہوا ہے بلکہ لفظوں سے آگے نکل کر کچھ اور بھی موجود ہے۔ مگر ابہام کی اس الجھن کو دور کرنے کے لئے ارتقائے ذہنی کی اُن

لحے پڑھی داس والے معنوں میں یہ الفاظ ملتے ہیں۔ دیشنوؤں کے تصور میں کرشن شیت ایز دی کا اوتار ہے۔ اس کا رنگ سیاہی مائل نیلگوں ہے۔ یہ رنگ نظام کائنات کا سب سے قناد رنگ ہے۔ چرخِ نیل نام کے متعلق کچھ کہنا بیکار ہے۔ اسی بات کو لیجئے کرشن ایک بھولتی سی چیز ہے اور آسمان وسیع تر اور آسمان کا رنگ نیلا ہے۔ مہند بھی جو ہمارے اس کرۂ ارضی سے تنگن دسمت رکھتا ہے نیلگوں ہی ہے۔ دھرتی پر کھڑے ہوئے دھکے پر بت بھی ایک دھندلی نیلگوں دیوار کی طرح دکھائی دیتے ہیں۔ دور کی سبزہ زار اور پٹیروں کے جھرمٹ بھی سبز کے پہلے نیلے ہی نظر آتے ہیں۔ تو کرشن کا رنگ کیا نیلا ہے کیونکہ نہ صرف اس سنسار کا پائن ہار ہے بلکہ اس دھرتی کے پہنے والے فالوں کا ملہا و مادہ بھی۔ اس کے سر پر پھولوں کا ایک تاج ہے جس میں مور کے پرنگے ہیں اور یہ مورکٹ ہیں دھک کے مختلف رنگوں کی یاد دلاتا ہے۔ گویا نظام کائنات کی نیلاہٹ میں جو اور رنگ نمایاں نظر آتے ہیں وہ اس مورکٹ میں ظاہر ہیں۔ ایضاً ۲۱

منزلوں سے گزرنا ضروری ہے من سے گزر کر شاعر نے ایک احساس کو تسلیم کیا تھا۔^۱ حقیقت کو خواب بنانے کے عمل میں میراجی پہلے خارجی چیز کا ذکر کرتے ہیں پھر اس تصویر کو مٹا دیتے ہیں اور پھر دوسرے لمحے وہ لہجہ اندر اتر جاتے ہیں جہاں خواب ہیں۔ تصورات ہیں، ماضی کی مبین دلکشی ہے۔ اسی لئے میراجی کو پڑھتے وقت قاری کے ذہن کو اس قدر دھچکے لگتے ہیں کہ وہ اگر ذرا سی اکتاہٹ محسوس کرنے لگے تو میراجی کی شاعری اس کے لئے بے معنی ہو جاتی ہے۔ میراجی کو پڑھنا واقعی صبر آزما کام ہے۔ سب سے اچھا طریقہ یہ ہے کہ نظم پڑھتے وقت میراجی کی شاعری کے بنیادی تصورات و عوامل کو ذہن میں رکھتے ہوئے مبصر عیوں اور بھنگوں پر نپل سے نشان لگاتے چلے نظم اور اس کے مفہوم کی دلکشی اور من آئینہ ہوتا چلا جائے گا۔ میں نے میراجی کو بوں ہی پڑھا ہے۔ نظم پڑھتے وقت ایک ایک مصرع پر نظر رکھنی ہوتی ہے لیکن ایک مصرع کا دوسرے مصرع سے ظاہر تکبہ تلاش کرنا غلطی ہے۔ ایک خیال یا احساس جس سے نظم شروع ہوئی ایک دم ایک لکیری بنا کر غائب ہو جاتا ہے اور پھر خیال یا احساس اس لکیر کے ساتھ بڑکے آگے بڑھتا ہے۔ بعض اوقات نظم کی ذرا سی ترتیب بدلنے سے مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ نظموں کے عنوان اکثر علامتی ہوتے ہیں۔ وہ اس ذہنی کیفیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں جس کا اظہار نظم میں ہو رہا ہے۔ نظموں میں اکثر مصرعے صرف اس لئے کہے جاتے ہیں کہ مخصوص کیفیت کے تاثر میں اضافہ ہو سکے۔ داخلی کیفیت کی منظر کشی میں میراجی کو کمال حاصل ہے۔ یہ رہی تصور کا تخلیقی عمل ہے۔ حال میراجی کو ماضی میں لے جاتا ہے۔ حقیقت کو خواب بنانے کی کوشش۔

اُجائے گواند میرے میں ملانے کا عمل۔ اسی نئے حال پہلے آتا ہے اور ماضی بعد میں اور سپر میزاجی وہیں ماضی میں رہ جاتے ہیں۔ یہاں پہنچ کر میزاجی اپنے جذبات میں معروضی مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس تخلیقی سفر میں ابہام ایک قطعی فطری عمل ہے۔ دیکھئے خود میزاجی اس بارے میں کیا کہتے ہیں۔

”جدید شاعری کی آمد اور مغربی تعلیم اور تہذیب کے اثرات سے شاعری میں ابہام کے بعض نئے پہلو بھی شکل آئے ہیں امداد پر غور و خوض کی اس نئے سبھی ضرورت ہے کہ شاعر کی ذہنی اور نفسی حرکات کو کبھی تخلیق فن میں پہلے سے اب بہت زیادہ غفل ہے یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجئے کہ اب شاعری پہلے کی نسبت بہت زیادہ قاتی دانفرادی ہوتی جا رہی ہے۔ شاعر کے ذہن میں ایک خیالی یا ایک تصور پیدا ہوتا ہے اور وہ اس کے اظہار کے لئے عام زبان سے ہٹ کر خاص اور مناسب الفاظ کی تلاش کرتا ہے جو اس کے تصورات سے پورے طور پر ہم آہنگ ہوں اور اس اجنبیت کو دور کرنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم بھی شاعر کے نقطہ نظر سے اپنے ذہن کی حرکت کو شروع کریں ورنہ ہمیں اس کی تخلیق میں ابہام اور غلط فہمی نظر آئے گا اور اگرچہ وہ ابہام ہمارے سمجھنے میں ہو گا یعنی ہماری ذات میں۔ لیکن ہم اسے بے صبری میں شاعر کے سر منظر دیکھیں گے۔“

میزاجی بار بار اس بات کا اعادہ کرتے ہیں اور صراحت میں اذان دیتے

ہوئے کسی بندۂ خدا کا انتظار کرتے ہیں۔ سوچے کی بات یہ ہے کہ اگر میراجی کی شاعری مہوٹی اور بناؤٹی شاعری ہوتی اور اس میں کسی پُر اغلامر سب سے تخلیقی عمل کا اظہار نہ ہوتا تو اس کا اثر اپنے ہم عصر شعراء پر اند نہ صرف اپنے ہم عصر شعراء پر بلکہ بعد کی نسلیں پر بھی اتنا نہ ہوتا۔ میراجی نے گوئی حقیقتوں کو زبان دی ہے اور لا شعور کو شعور کی سطح پر لانے کا تخلیقی عمل کیا ہے اور یہ بات کوئی معمولی بات ہرگز نہیں ہے۔

(۳)

میراجی کی شاعری میں جس انسان سے ملاقات ہوتی ہے وہ جھکتا ہوا انسان ہے جو اس جہانِ رنگ و بو سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہے مگر نہیں ہو سکتا۔ اسی لئے وہ افسردہ سی فضا میں سانس لینا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس کے لہجوں کی مدد سے غم انگیز مشرت کی لے ہے۔ تنہائی میں بیٹھتے ہوئے آنسو اس کے تے سکو کے شعلے بن جاتے ہیں اور دکھ کے نور بڑھنے لگتا ہے۔

میں ڈرتا ہوں مرث سے

کہیں یہ میری سہتی کو

بھٹکا کر تلخیاں ساری

بنا دے دیوتاؤں سا

تو سپر میں خواب ہی بن کر گزروں گا

نادانچی سہتی کا۔

(میں ڈرتا ہوں مرث سے)

اسے نرم و نازک ایسٹے درد میں کیفیت حیات ملتا ہے لیکن اس کے باوجود

..... اور ساگر کہاں ہے جو تھا مریض
کوئی ساگر نہیں، باغ — صراہیں، کوئی پریت نہیں
آہ کچھ بھی نہیں۔

(فتا۔ ۱۹۳۲ء)

اب وہ ایک طرف اپنی حقیقی روایت سے کٹ چکے تھے اور دوسری طرف پھل
خود ان کے لئے ایک زبردست دلدل بن گیا تھا۔ یہاں نہ کوئی راستہ تھا اور نہ
اس سے کائنات، معاشرہ، فرد اور زندگی کی تشکیل نو ہو سکتی تھی۔ یہاں پہنچ
کر میراجی بالکل اکیلے رہ گئے اور یہ تخلیقی عمل اب خود ان کے لئے بھول بھلیاں
بن گیا جہاں سے وہ مرتے دم تک نہ نکل سکے۔

راستہ ملتا نہیں مجھ کو ستائیسے تو نظر آتے ہیں
زیچے کی بھول بھلیاں اسی آواز میں کھو جاتی سرے
ہاتھ میں تھامی ہوئی شمشیں بھی بجھ جاتی ہیں

(نقادت راہ ۱۹۳۲ء)

اس بات کا اظہار نظموں کے عنوانوں سے بھی ہوتا ہے۔ ۳۳۔۳۴ کی
نظموں میں ایک نظم کا عنوان ہے ”دیوداسی اور سچاری“۔ میراجی کے ہاں اس دور
میں عورت کا یہی تصور ہے۔ ۳۵ء کی یہ ”دیوداسی“ ایک عورت بن جاتی ہے۔
اس عنوان سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہاں عورت کا دیوداسی والا تصور باقی نہیں رہتا
۳۴ء تک پہنچتے پہنچتے ایک نظم ”آخری عورت“ کے عنوان سے ملتی ہے اور
اسی سال کی نظموں میں ایک نظم ”ایک تھی عورت“ کے عنوان سے ملتی ہے۔

سلسلہ کی دیو داسی اور سلسلہ کی 'ایک عورت' اب ماضی بن جاتی ہے اور فاصلہ کا احساس شدید تر ہو جاتا ہے۔ نگاروں کے عزائمات میراجی کی باطنی روداد پر روشنی ڈالتے ہیں اور پھر سلسلہ کی پہلی قلم کا عنوان "رنوت" ہے اور پھر دھوکا۔ تباہی۔ ملامت۔ جہالت۔ آدھ شش۔ حرامی اور فنا جیسی نگلیں ملتتی ہیں۔ ان نگاروں میں موت کے قرب کا خیال اور زندگی کی شدید خواہش میراجی کی شخصیت کو اٹھانے لگتی ہیں — پچیلے پھر سے سیاہی، رستہ بھول ہی جاتے راہی۔

اجنبی آرزو دل میں آنے لگی

.....

ایک ہی راہ میں اور سبھی راستے ہیں نئے سے نئے

سرمج اس کی تو اب آئی ہے

آج تک سولے رستے پہ چلتے ہوئے

آنکھ کو بھول کر دھیان آیا نہیں تھا کہ اس راہ میں

راشیں بائیں کئی ایسے منظر پڑے ہیں جنہیں

سوئے رہنا ہے بونہی اچھوٹی کنواری دلہن کی طرح

.....

سرمج جاگے گی اور سچ کے بھول کانٹے نہیں گئے سبھی

رنگ کے گیت میں سارے مہمل اشارے ہی رہ جائیں گے

ایک تیکے کی مانند بہ جائیں گے بول سب پریت کے

دھیان آئے گا دل میں کہ اب تو یوں ہی سوچتے سوچتے

کھوٹے کھوٹے ہیں اکا چھوٹی، کنواری دہن کی طرح
بیٹھے رہنا ہے رستے کو نکتے ہوئے
جب تک آتے نہ بن کر کوئی سورا، یا نکا ترچھا جواں
اپنے گھوٹے کی پاگوں کو تھامے ہوئے

(کر دہیں ۱۹۳۲ء)

اس دور میں شراب کی کثرت، اعصاب زدگی، نفسیاتی الجھنوں کا
طاغون، استقامت یا لید کی زیادتی اسی باطنی پسا پائیت کے غلاب کا نتیجہ ہیں۔ یہ
شاعری میراجی کی باطنی شخصیت کی شکستگی اور دراندگی کی منظر ہے۔ باری
شخصیت اڑاڑا دم اندھے منہ گر جاتی ہے۔ اخلاقی زوال، جسمانی زوال،
فکری زوال، روحانی زوال سب اسی باطنی دراندگی کا نتیجہ ہیں۔

میں جانتا ہوں یہ چند اشارے مجھے کہیں اس رات سے ملا کر
شکستہ رمل کے جھاگ بن کر

سکوں کے آغوش بے رُخی میں ہی جا بسیں گے

وہی سید رات جس کے مبہم ٹھوٹے تیر و کا گرم اندھیل
اُبلتے دو وسیہ کی مانند یہ بتاتا ہے کوئی شخص اس بجگہ جلی ہے

(امال کار ۱۹۳۲ء)

یہاں میراجی کی ”سستی“ مٹ گئی۔ یہ عمل ۱۹۳۲ء سے آہستہ آہستہ شروع
ہوتا ہے اور ۱۹۳۲ء کی نظموں میں اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔

مگر انہوں نے جب درد دوا بننے لگا مجھ سے دوا پندی آئی

بچے اعصاب کو آسودہ بنانے کے لئے
بھول کر تیرگی روح کو میں آہنچا

(ادھماکان سلسلہ)

میں اب تو ایک اجنبی ہجوم سامنے ہے اد میں ہوں اور کوئی بھی نہیں
وہ باغ ایک خرابہ ہے کہ جس میں جھیل کے جزیرے پر محل دکھائی دیتا تھا
محل کہاں میں اب تو چند چوکشیں شکستہ فرش بکھڑے ہیں۔ ہم بھگتے
ہر ایک شے کو شب کی تیرگی نے اپنی گرد میں چھپایا ہے
اندھیری رات گھات میں لگی ہے اب وہ چاہتی ہے مجھ سے حسینے
میں دیکھتا ہوں تیرگی کی ہر لہر رنگینی سٹ سٹ کے پھلتی ہوئی ہی مت آتی ہے
(آدرش سلسلہ)

ماضی کے دھندلوں میں اُجالا تلاش کرنے والے میراجی "تیرگی روح"
کی دلدل میں دھنس گئے۔ ہم بھی تھے "کے انفاذ اسی باطنی پہچانیت اور شکستگی
کی طرٹ اشارہ کر رہے ہیں۔ اور جب شکستہ میں انہوں نے پھر سے بیدار
ہونے اور ان تیرگیوں کا مقابلہ کرنے کے لئے اپنی ساری قوتوں کو جن کیا (ابھی
دنوں اطلاع آئی کہ اب میراجی بہت باقاعدہ زندگی بسر کر رہے ہیں) تو جیون کی
ندی خشک ہو چکی تھی۔ ساری ذہنی و جہانی قوتیں جواب دے چکی تھیں اور اب ان
میں وہ لپک، وہ توانائی اور قوت باقی نہ رہی تھی جو میراجی کو اس دلدل سے باہر
نکال سکے۔ ۱۹۴۵ء کی شاعری میں ہیں ایک نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے ایسا
محسوس ہوتا ہے کہ وہ تیزی سے واپس آ رہے ہیں اور اپنی حقیقی تہ دایت سے

دوبارہ رشتہ نامہ قائم کرنے کی فکر میں لگے ہوئے ہیں۔ لیکن — سہرا ایک
دن خبر آئی کہ دکھوں کی دکھش میں خود کو کھو دینے والے میراجی دکھ ہو گئے۔ سمجھتے
مر گئے ہیں۔ میراجی کو مرنا ہوا تھا۔

میں ہوں آزاد — مجھے فکر نہیں ہے کوئی

ایک گنا گور سکوں، ایک کڑی تنہائی

میرا اندوختہ ہے !

(شام کو راستے میں)

(۱۹۵۰ء)
۱۹۶۶

حاجی بخلول

نادول نویسی اُردو میں کل کی بات ہے۔ جب سائے ہندوستان میں پہنچے ہنگامے ہوئے، مغلیہ سلطنت کا چراغ بجھا۔ اودھ کی شان اور وہ ختم ہوا اور واجد علی شاہ بھی نظر بند کر کے کلکتے بھیج دیئے گئے تو انگریزوں کے قدم ایسے جھے کہ برسوں اُن کے جانے کی صورت بنتی نظر نہیں آئی۔ انگریز حاکم تھے اور اقتدار اعلیٰ ان کے ہاتھ میں آیا تو ظاہر ہے کہ ادب و تہذیب کی باتیں بھی اُن ہی کی چلتیں۔ اُن کے کلچر کا سکہ رفتہ رفتہ سائے ہندوستان میں رائج ہو گیا۔ اب ایک طرف تو وہ اقدار تھیں جو پرانی تہذیب سے وابستہ تھیں لیکن ان میں نہ تو وہ قوت اور توانائی کہ آگے بڑھتیں اور نہ وہ سکت اور صلاحیت کہ اپنے سے قوی تر تہذیب کے سیلاب کی روک تھام کر سکیں۔ دھڑی ٹھڈہ مغربی خیالات تھے جو آندھی کی طرح اُٹھ رہے تھے اور ہوا کی طرح

سارے معاشرے پر چھائے جا رہے تھے اور ساتھ ساتھ ایک نئے شعور اور نئے راستے کا پتہ دے رہے تھے۔ اب تک اردو میں یا تو شاعری ہوتی تھی یا سحر داستانیں سنی اور لکھی جاتیں تھیں۔ معاشرے کی صورت بگڑ جانے کے باوجود ابھی تک اس کی روش اور وضعداری وہی تھی جو باپ دادا سے چلی آتی تھی۔ لوگوں کو کچھ فرصت بھی تھی اور فراغت بھی۔ محلے کے چھوٹے بڑے جمع ہو جاتے اور جب تک نیند کا غلبہ ان پر طاری نہ ہو جاتا وہ قعد کہانیوں سے اپنا جی بہلاتے رہتے۔

انگریزی تہذیب کے قدم چلتے ہی اُردو میں ناول نویسی کا رنگ بھی بننے لگا اور لوگ داستانوں سے اُکتا کر اب نئے قصے کہانیوں میں بھی دلچسپی لینے لگے۔ نذیر احمد اس وقت تک ناول لکھنا شروع کر چکے تھے کہ ششدر میں لکھنؤ سے اُدھ پنچ، شائع ہوا۔ اُدھ پنچ شائع ہونے کے ایک سال بعد پنڈت رتن ناتھ سرشار نے 'اُدھ اخبار' میں 'جس کے وہ خود ایڈیٹر تھے' فسانہ آزاد کا سلسلہ شروع کیا جو دو سال تک جاری رہا۔ یہ سلسلہ کچھ اس قدر مقبول ہوا کہ سارے ہندوستان میں اس کی دھوم مچ گئی۔ اس وقت نئی تہذیب کی آمد کے ساتھ جو چیزیں مقبول تھیں وہ یا تو ڈاکٹس ادا سکاٹی کے ناول تھے یا پھر ڈان کوئزڈ۔ اُردو میں اس وقت جن کتابوں کا طوطی بول رہا تھا ان میں سے ایک طرف تو باغ و بہار تھی اور دوسری طرف سرد کا فسانہ مجاہب اور بالخصوص اہل لکھنؤ فسانہ مجاہب پر لٹو ہو رہے تھے اور میر امن کو دلی والا سمجھ کر وہ درجہ دینے کو تیار

نہیں تھے جس کا دستہ تھی تھا اور جو آج ہم باغ و بہار کو اردو ادب میں دیکھتے ہیں۔
 اودھو پنچ مزاحیہ اخبار تھا اور منشی سجاد حسین نظر نامزاح نگار تھے۔
 مزاح نگاری کے نمونوں کے لئے اور اس جدید فن کو نئے انداز میں اپنانے
 کے لئے اُن کی نظر بھی سرشار کی طرح ڈان کوئزدا اور دکنس پر پڑی اور
 وہ بھی خصوصیت کے ساتھ پک وک پیپر پر ایک طرف تو یہ ہوا دوسری
 طرف منشی سجاد حسین 'فناء آزاد' کی مقبولیت سے بھی باخبر تھے اور وہ
 خود مزاحیہ انداز میں اپنی صلاحیتوں کی جولانیاں دکھائے، اپنے اخبار کو
 مقبول تر بنانے اور اودھو اخبار سے بازی لے جانے کے سلسلے میں یہ چاہتے
 تھے کہ ایک ایسا ناول لکھا جائے جو ایک طرف تو ناول نویسی کے جدید
 تقاضوں کو پورا کر سکے، دوسری طرف ڈون کوئزدا اور مسٹر پک وک کی
 طرح ایک ایسا کردار بھی تخلیق ہو جائے جو سرشار کے آزاد اور غربی کو طاق
 میں شجاع دے اور ساتھ ساتھ اس میں ہنسے ہنسنے کا ایسا پہلو بھی ہو
 کہ جو پڑھنے والے۔

ان خیالات اور اثرات کے ساتھ وہ حاجی بھلول لکھنے بیٹھے، جو
 قسط دار اودھو پنچ میں شائع ہوتا رہا۔ ڈون کوئزدا اور سانچو پانزا سرشار
 کے ہاں اُس کے اپنے تخیل و لہجہ کے ساتھ مل کر آزاد اور غربی کی شکل
 اختیار کر لیتے ہیں اور منشی سجاد حسین کے ہاں ان کے اپنے تخیل و شعور کے
 ساتھ مل کر حاجی بھلول اور مرڈر ہڈی بن جاتے ہیں۔ ڈون کوئزدا کا نیزہ
 سرشار کے ہاں 'قرولی' بن جاتا ہے اور منشی سجاد حسین کے ہاں چریب زیتونی۔

لیکن ڈون کو نروا دسفاۓ آزاد کے اثر کے ساتھ ساتھ ڈکنس کے پک دک
 پیپر کا اثر زیادہ گہرا اور واضح نظر آتا ہے۔ ڈکنس نے مسٹر پک دک، کو
 مختلف حالات و کوائف میں رکھ کر اس کی مضحکہ خیزی اور بوکھلاہٹ سے
 خالص مزاح پیدا کیا ہے۔ منشی سہاد حسین نے حاجی بجلول کو اپنے معاشرہ
 اور ماحول میں رکھ کر حاجی صاحب کی بوکھلاہٹ، کلبیت اور زرد مزاجی
 سے ہنسنے سنا۔ نے کا پہلو نکالا ہے۔ لیکن ان سب اثرات کے باوجود
 کمال یہ ہے کہ حاجی صاحب اور حرفہ ریوڑی ہمارے معاشرے کے انسان
 ہیں۔ ان کی فکر، ان کا رویہ، ان کا انداز نظر سب کچھ خالص مشرقی رنگ
 میں رنگا ہوا ہے۔ یہ سارے اثرات جو منشی سہاد حسین نے قبول کئے پہلے
 اُن کے شعور کا حصہ بنے اور بعد میں تخیل اور معاشرت کی رنگارنگی کے
 ساتھ ایک نئی شکل میں ظاہر ہوئے جس میں تخلیقی قوتوں کی ندت بھی
 ہے اور تہذیب کی رچاواٹ بھی۔

یہ تو وہ اثرات تھے جو مختلف سمتوں سے آئے اور جنہوں نے لکھنے
 والے کے شعور و تخیل میں نئے نئے گل کھلائے۔ لیکن اس زمانے کے
 اور ناولوں کی طرح اس ناول کے لکھنے اور لکھوانے، بنانے اور سنوانے،
 تشکیل اور تعمیر میں 'اودھ پنچ' کے پڑھنے والوں نے بھی بڑا حصہ لیا۔ یہ وہ
 زمانہ تھا جب قارئین اور ادیب کا رشتہ براہ راست قائم تھا۔ ادیب اپنے
 پڑھنے والوں کو ذہن میں رکھ کر ان کے لئے لکھتا تھا، اور ان کی پسند و
 ناپسند کو بڑی اہمیت دیتا تھا۔ عام طور پر لکھنے والوں کے تخلیقی محرکات یا تو خارجی

ہوتے تھے یا پھر پڑھنے والوں کا تقاضا۔ ایسی تحریریں بہت کم تھیں جہاں لکھنے والا خالص اپنے داخلی تقاضوں سے مجبور ہو کر لکھنے کو ایک آزاد تخلیقی سرگرمی سمجھتا تھا اور پھر چونکہ یہ چیزیں قسطدار اخباروں میں شائع ہوتی تھیں اور پڑھنے والوں کا رد عمل ہفتہ کے ہفتہ معلوم ہو جاتا تھا اس لئے لکھنے والوں کو ایسے میں ڈڈ باتوں کا خیال رکھنا پڑتا تھا۔ ایک تو یہ کہ ہر حصے میں عمل اور جوڑ کے منتہا کو برقرار رکھا جائے تاکہ پڑھنے والے کی دلچسپی باقی رہے اور دوسرے یہ کہ وہ حصہ اپنے پچھلے حصے سے تسلسل رکھے ہوئے بھی آزاد رہے تاکہ وہ لوگ جنہوں نے پچھلے حصے نہیں پڑھے ہیں وہ بھی اس سے لطف اندوز ہو سکیں۔ اس بات کا اثر ناول کی تکنیک پر پڑتا تھا۔ تسلسل رکھ کر کسی حصہ کو آزاد رکھنا کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے۔ اس لئے ہفتہ کا تسلسل بحیثیت مجموعی باقی نہیں رہتا تھا۔ یہی نقص نوائے آزاد میں نظر آتا ہے اور یہی جھول سماجی بغلول اور ڈکنس کے اس نوع کے ناولوں میں نظر آتا ہے۔ اب یہاں یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ آخر پھر ایسے میں ہم ان ناولوں سے کیوں لطف اندوز ہوتے ہیں؟

اس کا جواب یہ ہے کہ ہم ایسے میں دراصل جس چیز سے لطف اندوز ہوتے ہیں وہ ہذاں خود ہفتہ کا مجموعی تسلسل، تکنیک کی چٹائی، اُمانچے کی ہمواری یا ناول کے عمل کی حرکت نہیں ہے بلکہ وہ چیزیں ہمارے لئے اہم ہوتی ہیں جو اس حرکت سے پیدا ہوتی ہیں۔ ایسے میں ناول کی ساری کائنات کردار سے تخلیق ہوتی ہے پلاٹ سے نہیں۔ پلاٹ کا کام تو صرف اتنا

ہوتا ہے کہ وہ کردار کی صفت بندی کرتا ہے، اسے پھیلاتا رہے اور اس میں زندگی کا رنگ بھرتا رہے۔

یہ بات تو سختی ناول کی تخلیق کے داخلی و خارجی پہلوؤں کے سلسلے میں۔ اب یہاں ایک سوال یہ ہے کہ کیا یہ ناول اور اس ناول کے کردار غیر حقیقی اور مبالعہ آنیز نہیں ہیں؟ کیا عام زندگی میں حاجی بھلول اور مرزا دیوڑی جیسے لوگ ہمیں نظر آتے ہیں اور اگر نہیں آتے تو آخر پیران کرداروں میں ایسا کون سا حقیقت پسندانہ پہلو ہے، ان کے رویے میں آخر ایسا کون سا عنصر ہے جہاں کرداروں کو آج تک زندہ رکھے ہوئے ہے؟

اس کی نفسیاتی وجہ ہے۔ جب ہم اپنی عمر کے اعتبار سے پختہ ہو کر بالغ نظر ہو جاتے ہیں تو یقیناً ہمیں حاجی بھلول اور آزاد جیسے کردار نظر نہیں آتے۔ لیکن جب ہم اس منزل پر پہنچ کر مجدد رفتہ کے درجوں سے جھانکتے ہیں تو بہت سے کردار اپنی عجیب و غریب اور مخصوص خصوصیات لئے ہمارے ذہن کی سطح پر ابھرتے لگتے ہیں۔ بچہ اپنے بڑوں کو، ساتھیوں کو بغیر کسی گہرائی یا تعلق کے دیکھتا ہے اور اس کی نظر ان پر براہ راست پڑتی ہے۔ ان کی بہت سی حرکات و سکنات اسے عجیب عجیب سی دکھائی دیتی ہیں۔ وہ اپنے اُستاد، معلم، دارِ عزیز، رشتہ داروں کے عادات و اطوار، وضع قطع سے ذرا صحت اثر قبول کرتا ہے بلکہ ان سے بغیر جانے اپنے شعور کی تہذیب بھی کرتا جاتا ہے۔ بچپن میں کوئی بھی چیز معمولی نہیں ہوتی اور جب کسی چیز سے متاثر ہوتا ہے تو یہ نقوش اس کے شعور میں ہمیشہ ہمیش کے لئے جم کر رہ جاتے ہیں۔

مجھے یاد ہے کہ میں نے اپنی نوعمری کے زمانہ میں جب 'الحراء کے افسانے' پڑھے تھے تو مجھ پر ایک ایسی کیفیت اور اس کیفیت کے ایسے نقوش ذہن میں ابھرے تھے کہ میری جذباتی اور داخلی کائنات میں ایک ہل چل سی طرح گئی تھی۔ یہی نقوش آج بھی میرے ذہن میں تاشر کی اسی شدت اور حسن کے ساتھ زندہ ہیں۔ ابھی کچھ عرصہ ہوا جب میں نے ان افسانوں کو دوبارہ پڑھنا شروع کیا تو چند صفات پڑھنے کے بعد ہی میں نے محسوس کیا کہ وہ حسین نقوش اور مغریب یادیں اپنی شکل بدل رہے ہیں اور ان کی جڑیں کمزور پڑ رہی ہیں۔ میں نے کتاب بند کر دی اور گھنٹوں آنکھیں بند کر کے ان کو از سر نو پانی دیتا رہا۔

بچہ کا انسانی تصور دراصل اتنا ہی حقیقی ہوتا ہے جتنا خود بالغ نظر انسان کا۔ بچہ کا ذہن بنیادی معنی خارجی حرکات کو کچھ لیتا ہے لیکن جاننے کے انداز ایسے کلام 'اُٹھنے بیٹھنے' چلنے پھرنے کے طور طریقے اس کو قدم قدم پر متاثر کرتے رہتے ہیں اور جب وہ ان تاثرات کے دھندلوں کو اپنے شعور کے گورکھ دھندوں میں سے کر بڑا ہوتا ہے اور اس میں سوچنے کا مادہ پیدا ہوتا ہے۔ خارجی تعلق داخلی شکل اختیار کرنے لگتے ہیں تو ایسے میں جب وہ جدید رفتہ پر نظر ڈالتا ہے 'ماضی کو دیکھتا ہے جواب اُسے واضح طبع پر نظر آنے لگتا ہے تو اُسے ان یادوں میں، ان لوگوں میں، ان کی حرکات و سکنات میں ایک عجیب لذت اور لطافت محسوس ہوتا ہے اور یہ ساری یادیں اور نقوش مل جل کر کوئی ایسی شکل اختیار کر لیتے ہیں، کسی

ایسی شخصیت کا روپ دھار لیتے ہیں جس میں یہ ساری خصوصیات یکجا ہو جاتی ہیں اور وہ انہی دلفریب یادوں اور حسین نقوش کو آئندہ نسل کو منتقل کر دیتا ہے اور انہی یادوں اور تاثرات سے کوئی آزاد اور خوشی بن جاتا ہے، کوئی کپکپ دک اور Nicholas Nickleoy بن جاتا ہے، کوئی ظاہر دل بیگ اور نصوص بن جاتا ہے۔ کوئی امراؤ جان آدا بن جاتی ہے۔ اور کوئی حاجی بعلول اور عرفہ ریوڑی۔ انسانی فطرت، پورے ایک معاشرے کے خدو خال اپنی ساری وسعتوں کے ساتھ یکجا ہو کر ان کرداروں کی شخصیت اور ذات کے آئینے میں اتر آتے ہیں اور یہ کرداران سب نقوش، یادوں، مہول اور فطرت کا مجموعہ بن کر ناسخہ کردار بن جاتے ہیں اور یہی وہ منزل ہے جہاں ہر سچ کفن کا رخ خدا بن جاتا ہے۔ حاجی بعلول، ایک ایسے ہی خدا کی زندہ اور جمیتی جاگتی تخلیق ہے۔

حاجی بعلول اس زمانہ کے اور دوسرے نادلوں کی طرح تکنیک اور خارجی ڈھانچے کے اعتبار سے ایک سرگزشت ہے جس میں حاجی صاحب کو مختلف حالات اور گرد و پیش میں رکھ کر مزاایا گیا ہے۔ واقعات کی مضحکہ خیزی، حادثات کا تسلسل اور اس پر حاجی صاحب کے عادات و اطوار اور ان کی فطرت روز ایک نیا اشتغال چھوڑتے ہیں اور پڑھنے والا ہنستے ہنستے لوٹ پوٹ ہو جاتا ہے۔ حاجی بعلول ایک مزاحیہ ناول ہے اور خود حاجی صاحب ایک مذاقیہ کردار جن کی سنجیدگی، عمل کی دھن، خود داری اور نام، غیر مہولی احساس برتری اور ہمدانی سے واقعات کچھ اس طور پر پٹیا کھاتے ہیں کہ

خود بے چارے حاجی صاحب ان کی زد میں آ جاتے ہیں اور دوسروں کے لئے ہنسنے ہنسانے کا اندیوہ بن جاتے ہیں۔

حاجی صاحب کے عمل سے مزاح پیدا ہوتا ہے لیکن خود وہ ایک سنجیدہ اور متین آدمی نظر آتے ہیں۔ وہ بیمارے بیمارے سادے آدمی، اپنے دوستوں پر بازاری اور ان پر پورا پورا اعتماد رکھتے ہیں۔ جسمانی محبہ انہیں فطرت سے دلچسپ ہوئے ہیں۔ دوستوں کے چڑھانے (اور وہ بہرے میں بہت جلد آ جاتے ہیں) کی وجہ سے اپنی قابلیت و علمیت کا احساس ان کے سر میں سایا ہوا ہے۔ خود داری، خود اعتمادی اور غصہ ان کی فطرت میں کوٹ کوٹ کر بھرے ہیں اور یہی سب چیزیں مل کر ان کے لئے ہر روز ایک نئی مصیبت کا پیش خیمہ بن جاتے ہیں۔ بے چارے، گھوڑا خریدنے کیلام میں جاتے ہیں تو سائیس کی بد معاشری سے چاروں شانے چت گر پڑتے ہیں۔ بی مرادی سے عشق رڑاتے ہیں تو یار لوگ انہیں پھانس کر دلیپنے کے چکر میں ڈال دیتے ہیں اور سہرا ت کو چھپ کر پٹاخے چھوڑتے ہیں اور مزا لیتے ہیں۔ کبھی اخبار نکھواتے ہیں کبھی مسالوں کے چکر کھڑاتے ہیں اور کبھی اسپاچ یعنی اسپجی دلو اتے ہیں۔ دوستوں کے لئے حاجی ایک نعمت ہے، قہقہہ مارنے اور لطف اٹھانے کا ایک ذریعہ۔ حاجی صاحب کا قصور صرف اتنا ہے کہ وہ ایک معزز انسان کی حیثیت سے زعمہ رہنا چاہتے ہیں اور معاشرے کو اپنی ذات بابرکات یا سحر جریب زہری کے زور سے اپنے مزاج اور اپنے خیال کے مطابق دیکھنا چاہتے

ہیں۔ یہیں سے وہ تصادم پیدا ہوتا ہے جو خود حاجی صاحب کو بہت ہنسکا پڑتا ہے اور وہ جہاں جاتے ہیں تحصیل کر گر پڑتے ہیں۔ ان کی 'مزاحیہ ہیئت' کار از اس میں مضمر ہے کہ جو وہ سوچتے ہیں کر گزرتے ہیں۔ جذبہ و عمل اُن کے ہاں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ حاجی بعلول اس ذہنی تصادم کی داستان ہے جہاں فردا پنی خیالی دنیا اپنی ذاتی پسند و ناپسند کے مطابق زندہ رہنا چاہتا ہے۔ یہ تصادم خود اس کی زندگی کے لئے ایک قہقہہ بن جاتا ہے۔ اسی تصادم اور تضاد میں اس کردار کی انفرادیت پنہاں ہے۔

عفتی سجاد حسین نے یہ کردار خالص مزاح پیدا کرنے اور زور زور سے ہنسانے کے لئے تخلیق کیا تھا۔ لیکن کسی مزاحیہ کردار کا یہ المناک پہلو جس میں کرب بھی ہو اور ٹھیس بھی، جس میں کردار ایک پوری جماعت کے لئے ایک نعمت بن جائے لیکن خود تنہائی محسوس کرنے لگے اور ساری دنیا اس کے سامنے تاریک ہو جائے پورے اردو ادب میں نہیں ملتا۔ جیسے جیسے ناول نگار نے حاجی صاحب کا مذاق اڑایا ہے، جیسے جیسے انہیں غراقت و مزاح کا وسیلہ بنایا ہے۔ ویسے ویسے حاجی صاحب سے پڑنے والوں کی ہمدردی بڑھتی جاتی ہے اور رفتہ رفتہ کردار تاثر کی دوئی اور اور شخصیت کی تحریت کی وجہ سے بذاتِ خود ایک المیہ کہہ رہا بن جاتا ہے۔ اس کا احساس خود مصنف کو بھی ہونے لگا تھا۔ لیکن جب اس نے حاجی صاحب کے اس پہلو کو دبانے کی کوشش کی، اس وقت حاجی صاحب خود اس کے ہاتھ سے نکل چکے تھے اور اپنے ٹکساروں کی خاصی

تعداد پیدا کر چکے تھے۔ یہ چور مصنف کے دل میں خاص طور پر ناول کے آخری تہائی حصہ میں بہت واضح طور پر نظر آنے لگتا ہے۔ ایک عظیم منشی ناظر حسین کا ذکر کرتے ہوئے یہ لکھ جاتے ہیں کہ حاجی بے چارے مرنبان و مرج آدمی۔ اگرچہ جگڑتے جلد مگر مناد سے عمر بھر ناہند رہے۔ ادھر خفا ہوئے ادھر صاف ہو گئے۔ یہ وہ منزل تھی جب مصنف باوجود غیر ہمدردانہ رویہ رکھنے کے آخر میں ہمدردی پر خود مجبور ہو گیا اور اس نے یہ محسوس کیا کہ حاجی کے ساتھ یہ ہمدردی ’’تمتھی معیار‘‘ والی ظرافت اور زور زور سے ہنسنے ہنسانے کے نقطہ نظر سے بہت ہلکے ہیں۔ یہاں پہنچ کر اس کا علاج اس نے یہ کیا کہ آخری باب میں جہاں حاجی صاحب اپنے دوستوں کی بے وفائی اور اپنی زندگی کی المناکی کی وجہ سے خود کو منہ دکھانے کے قابل نہ سمجھ کر اپنا بستر اور یا باندھ کر ہجرت و یا سبھاگ نگر کا رخ کرتے ہیں تو مصنف کی اس وقت شعوری طور پر یہ کوشش ہوتی ہے کہ کڑا کے اس المیہ عنصر کو زیادہ سے زیادہ واقعات سے ہٹا ہٹا کر دبا دے اور پڑھنے والوں کو اپنی طرف کرے اور حاجی صاحب سے جو ہمدردی انہیں پیدا ہو گئی ہے اسے زائل کر دے۔ لیکن یہاں بھی مصنف نے جیسے جیسے اپنے قلم کی جولانی دکھانے کی کوشش کی۔ المیہ عنصر بڑھتا چلا گیا اور جب ہر دم ناول ختم کرتے ہیں تو ہمارے قلمبوں میں غم کا پہلو جھلکنے لگتا ہے اور خود مصنف کے قلم سے یہ جملے نکل جاتے ہیں۔

”لہذا درست ہم ان سے ہاتھ دھرتے ہیں اور اس تاسف

کے ساتھ سرگزشتِ غم کرتے ہیں کہ ہمارے شہر سے
ایک بہت بڑی نعمت نکل گئی اور دنیا نے اس پاک
لنٹن کی پوری قدر نہ کی۔ اب اگر میرا طر حین متفعل ہوں
تو کیا حاصل اور حرفہ ریوڑی سریشیں تو کیا فائدہ ؟

حرفہ ریوڑی حاجی صاحب کے لئے ایک مصیبت بھی ہے اور اُن
کی مصیبت کا ساتھی بھی۔ حرفہ ریوڑی ایک طرف تو حاجی صاحب کی
ذہنی فکر اور حجام کی نامزدگی کرتا ہے۔ دوسری طرف خارجی دنیا کا منظر
سبھی بن جاتا ہے۔ حرفہ ریوڑی کے کردار کے بغیر حاجی صاحب کے کردار میں
زندگی کی گھما گھمی پیدا نہیں ہو سکتی تھی۔ جوان کے کردار کی نمایاں خصوصیت
ہے۔ اس کردار کے بغیر نہ تو ناول کا ارتقاء ممکن تھا اور نہ خود حاجی صاحب
کا کردار پورے طور پر تعمیر ہو سکتا تھا۔ اسی لئے حرفہ ریوڑی صاحب گھوڑی
خریدنے کے فوراً بعد حاجی صاحب کے سائیس کی حیثیت میں داخل ہوتے
ہیں اور دیکھتے ہی دیکھتے حاجی صاحب کے پرائیویٹ سکریٹری کی حیثیت
اختیار کر لیتے ہیں اور جوں ہی حاجی صاحب اس کی تنگ حرامی پر اُسے
جبرپ زبانی مارا کر نکال دیتے ہیں۔ ناول سمٹنے لگتا ہے اور حاجی صاحب
کا ہتھوڑا یا بھی گول ہونے لگتا ہے۔ اس کردار کی اس ناول میں وہی
اہمیت ہے جو سرشار کے ہاں خوچی کی یا Carventes کے ہاں
سانچو پانزا کی جس کے بغیر ناول کے ارتقاء، تسلسل اور دلچسپی میں فرق
آجاتا ہے۔

منشی سجاد حسین کو کردار تخلیق کرنے کا بڑا سلیقہ تھا۔ حاجی صاحب کے کردار کے ساتھ ساتھ بالواسطہ یا براہ راست جو چھوٹے بڑے کردار آتے ہیں وہ بذات خود اپنی جماعت کی پوری نمائندگی کرتے ہیں۔ خواہ وہ "باشٹر" کا کردار ہو یا کسی بگڑے ہوئے انگریز ناکالے کا۔ کاتب کا کردار ہو یا حردہ ریوڑی کی ماں کا۔ مرزا صادق حسین کا کردار ہو یا منشی تاجر حسین کا۔ گو یہ کردار تھوڑی تھوڑی دیر کے لئے آتے ہیں، لیکن ایک خاص طبقے، ماحول اور زاویہ نظر کی نمائندگی اور ترجمانی کرتے ہیں۔ حردہ ریوڑی کی ماں میں ہنسنے اور ابھرنے کی پوری صلاحیت تھی، لیکن منشی صاحب کی نظر چونکہ صرف حاجی بغلول کے کردار پر تھی اس لئے یہ کردار بے توجہی کا شکار ہو کر رہ گیا ورنہ عین ممکن تھا کہ اس زمانے کی ایک خاص قسم کی عورت کا کردار بھی اُردو ادب کو مل جاتا۔

اس نادل کے مزاج کا اندازہ ہے جو کیلے کے چھلکے پر سے سہل کر گرتے ہوئے آدمی کو دیکھ کر قہقہے کی شکل اختیار کر لیتا ہے جس میں ذرا دیر کو ہمدردی اور غمگساری کا پہلو ذہن سے غائب ہو جاتا ہے اور آدمی بیباختہ ہنس پڑتا ہے۔ منشی سجاد حسین حاجی بغلول کو اسی طور پر پیش کرتے ہیں جس طرح ڈگلس نے مسٹر پک دک کو پیش کیا ہے۔ اسکیٹنگ کرتے کرتے مسٹر پک دک جب برٹ کے اندر اتر جاتے ہیں تو دیکھنے والوں کے منہ سے بے تحاشہ قہقہہ نکل جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جب حاجی صاحب نیلام سے گھوڑا خرید کر جو گھر آنے پر گھوڑی لکھتی ہے، اُچک کر اس پر بیٹھتے ہیں اور

چاروں خالے چیت گر پڑتے ہیں تو یہاں بھی تہقہ کا وہی انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ منشی سجاد حسین کا مزاح تہقول سے فردغ پاتا ہے۔

”سائیں تولاپ جانئے ایک ہی پاچی اور سہر آج کل چمار
پستی کے عہد میں ع سر پہ شیطان کے اک اور بھی شیطان
چڑھو۔ اس نے بلا اجازت ایک طرف سے تنگ کا بکسوا
کھول ڈالا اور دوسری طرف حاجی صاحب رکاب پر پاؤں
رکھے جریب و جبا کے ساتھ اُچکے ہی تھے کہ مع کاٹھی سر ہٹا
اس طرح کھسک گرے جس طرح درخت سے کھٹکل یا دیوار
سے بندر۔ عاتقہ مقدس تو بڑے کی صورت جانور کے دور
پہنچا۔ جریب زیتونی مبا میں ملغوت ہو کشتی شک کا مستول
بھی اور یہ آٹھائے بھر شہسوار کی چاروں شانے چت۔ کاٹھی
کو صبر کی بھاری سیل کی طرح سینے پر رکھے اُنے کچھ بے کی
صورت ہوا میں اُتھو پاؤں مارنے لگے۔ سائیں نے کچھ تو
ازراہ انسانیت اور بہت کچھ اپنی کاٹھی کی خاطر سے۔ بط
کے سینے سے ڈھیلا ہٹایا۔ اسٹاک کے سیدھا کیا۔ باگ ہاتھ
میں دی“

منشی سجاد حسین نے خالص مزاح کا یہی تہقہ معیار سائے ناول
میں رکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے میں فنکارانہ شائستگی کا دامن بھی ہاتھ
سے چھوٹ جانے کا احتمال ہوتا ہے سو یہ کہیں کہیں ضرور ہوا ہے لیکن خالص

مزاج اپنی اصلیت و شدت کے ساتھ ہر جگہ برقرار رہا ہے۔ منشی صاحب نے واقعات سے مزاج پیدا کیا ہے۔ پھر ان واقعات کی تفصیل اور جزئیات کے بیان سے مزاج پیدا کیا ہے۔ یہ جزئیات نگاری ان کے ہاں مزاج اور طرز ادا کے سلسلے میں بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔

نادر نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی حقیقی اور مختل دنیا کی ایسی زندہ اور جیتی جاگتی تصویر زبان کے ذریعہ اس طور پر پیش کرے کہ جو کچھ خود اس نے محسوس کیا ہے، جو کچھ وہ جانتا ہے یا جو کچھ اس نے دیکھا ہے وہ اسی طرح پڑھنے والے کے تخیل میں داخل ہو کر اس کے فکر و احساس کا ایک حصہ بن جائے۔ منشی سجاد حسین نے جو کچھ محسوس کیا، جو کچھ معاشرے کی سطح کے نیچے دیکھا اسے پوری شدت اور تاثر کے ساتھ ہم تک پہنچا دیا۔ طرز ادا کے سلسلے میں یہ بات بھی ان کے ہاں بڑی اہم ہے کہ وہ موقع و محل کے مطابق جذبات اظہار نے یا اپنے احساس کی تصویر انار نے میں کمال رکھتے ہیں۔ اس کوشش میں کہیں جملے طویل ہو جاتے ہیں، کہیں ننھے ننھے فقرے چٹکاریاں اڑاتے ہنسی کی پلچھڑیاں چھڑانے لگتے ہیں۔ پھر ایسے میں وہ احساس کو کسی دوسرے احساس کے ساتھ گڈمڈ نہیں کرتے بلکہ اسی احساس کو تشبیہات کے ذریعہ اور اجاگر کر کے اس کے سارے خد و خال قاری کے ذہن میں آ مار دیتے ہیں۔ بیان کی تیزی احساس کا ہنسا ہنسا ہر پیرا گراف اور ہر جملے کے ساتھ ملتا سنورتا چلا جاتا ہے۔ زبان لکھنؤ کی لکھائی زبان رہی ہے اور اس ماحول کی پورے طور پر ترجمانی کرتی ہے۔ حاجی صاحب گھوٹا خریدنا چاہتے ہیں۔ اس

کے لئے کتابیں پڑھتے ہیں مگر ہزار کوشش اور سوارسے کے باوجود بات
نبی نظر نہیں آتی۔ آخر میں یہ طے کرتے ہیں کہ نیلام میں جا کر اس قصبہ کو پاک
کرنا چاہیے۔

”گھوڑوں کا کوئی سوداگر اور دلال ایسا ہی ہو گا کہ سرا
اور خماں میں اس کے سرے اور متاع پر جملہ خریداری
اور دوکان پر مضبوط آصفیہ قیمت نہ فرمایا گیا ہو گا۔ مگر
افراط واقفیت تازہ و کثابت شعاری بے اندازہ سے کبھی
معاوضہ براہ نہ آیا۔ اگر جانور پسند آیا قیمت نام پسند ہوئی۔
قیمت اچھی پائی جانور برا ٹھہرا۔ سارے دن دواں
کی آڑ میں بیٹریں لٹاکیں لیکن دودھوچوں کے بعد دواں
برابر چھوڑتے رہیں۔ بالآخر منقص ہو کے یہی رائے قرار پائی
کہ ہرچہ بایا با نیلام جا کے خریدنا چاہیے۔“

یہ وہ طرزِ اداس ہے جو ایک طرف تو بات کو آسان، سیدھے سارے
اور ریاں طریقے سے بیان کرنے کے زیر اثر پیدا ہو رہا تھا اور دوسری طرف
لکھنؤ کی معاشرت کے بنیادی خصائص بھی اپنے اندر لئے ہوئے تھا جس
میں اختصار پسندی، زبان اور محاوروں کا خیال، فسادِ جماعت کا پسندیدہ
ڈھنگ لکھنے والے کو ہر دم گیر رہتا تھا۔ یہی وہ طرزِ نگارش ہے جو ایک
نئے جماد اور احساسِ فکر کی تہذیبی گہرائی کے ساتھ ہمیں فسادِ آزاد میں نظر
آتا ہے۔

منشی سجاد حسین کے ہاں طرز ادا اور مزاج الگ الگ چیزیں نہیں ہیں بلکہ ان دونوں کے فطری طور پر شیر و شکر ہونے سے بات بنتی ہے۔ اگر مزاج کو طرز ادا سے الگ کر کے دیکھئے تو کچھ باقی نہیں رہتا۔ ان کے ہاں جو مزاج ہے وہ مرنے لفظوں کا کھیل نہیں ہے اس لئے کہ لفظوں سے پیدا ہونے والا مزاج قصہ پیدا نہیں کر سکتا تا وقتیکہ الفاظ، واقعات، پلاٹ اور متن کے ساتھ خاص تعلق نہ رکھتے ہوں اور ان لفظوں کے سہارے پلاٹ کا عمل آگے نہ بڑھ رہا ہو۔ الفاظ کے استعمال کا یہ ڈھب منشی صاحب کے ہاں طرز ادا کا معاملہ ہے جس سے وہ اہل قصہ کے عمل کو آگے بڑھانے میں مدد دیتے ہیں۔ بھرپور اظہار کے بغیر یہ سب کچھ ناممکن تھا۔

” حاجی صاحب سبحان میں تو تھے ہی۔ لگام کا نام سنتے ہی الف ہو گئے۔ غصے کی باگ ڈور نہ چھوڑتے اس طرح چوڑی گئی جس طرح ہوا میں بھرے کنگوے کی ڈور کا سر تڑپاؤ سے ایک جریب زیتونی سا ہی بیٹھے۔“

مجاز، استعارے، کنائے اور تشبیہات کا یہ انداز ایک خاص لطیف دیتا ہے اور ان کے انداز تحریر میں بے ساختگی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ سب چیزیں اور بالخصوص تشبیہیں ان کے بیان کا ایک حصہ ہیں جن سے وہ اپنے جذبے یا احساس کو پوری قوت کے ساتھ پڑھنے والوں تک پہنچانے کا کام لیتے ہیں۔ نثر میں یہ بات پیدا کرنا خاصا مشکل کام ہے۔ بطور کی رچاوت، زبان پر پوری قوت اور احساس کی پوری شدت کے بغیر لکھنے والا ایک قدم آگے

نہیں بڑھا سکتا۔ ایسے میں وہ ایک بات کو کئی طرح سے ادا کرتے ہیں اور اکثر کسی خاص فن یا پیشے کی اصطلاحیں نئے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ اس سے ایک طرف تو بیان کی فضا خوشگوار رہتی ہے اس میں تازگی اور نیا پن باقی رہتا ہے اور دوسری طرف قاری کا ذہن اگلے واقعے سے مزالینے کے لئے تیار ہو جاتا ہے۔ قاری کے ذہن میں اس طور پر قہولیت پیدا کرنے کے لئے ان کا یہ انداز ایک خاص کام انجام دیتا ہے جس کا اثر بذات خود اور براہ راست قہقہے کے عمل اور تادل کی داخلی تکنیک پر پڑتا ہے۔

• ایک چائے کی پیالی نے سب کسل و ماندگی اس طرح غائب کر دی جس طرح گدھے کے سر سے سینگ۔ وہی دم خم، وہی کس بل، وہی آواز میں کڑک موجود ہو گئی جو ہجر کی غلط فہمی اور آزار دہندگی سے آپ میں ماداً پائی جاتی تھی۔ پھر آپ جانے تہائی کے وسیع میدان میں تخیل کا ٹٹو عشق کا چابک کما کے، بغیر جگر و گود چائے کیوں کر رہ سکتا تھا۔ تلاش و جستجو کی قدم بازی، حصول مدد مافی السرفٹ، راز و نیاز کی شہکام و فنا و جفا کے کاوے ایڑن، وصال کی ٹیٹھی پھٹی، ہجر کی بد رنگی، بگاڑ اور بناؤ کی دُکھی سے جولا نگاہ و بارغ گھوڑ دوڑ کا میدان بن گیا۔

منشی سہاد حسین کو ایک اچھے فنکار کی طرح یہ معلوم ہے کہ کون سی بات کس طرح اور کہاں کہنی ہے۔ ان کے طرزِ تحریر میں مہدِ پیدایا جاتا ،

سائنس اور اکتشافات کا اشراف طرہ پر نظر آتا ہے اور وہ ان معلومات کو اس بے تکلفی سے استعمال کرتے ہیں کہ یہ چیزیں باہر کی معلوم نہیں ہوتیں بلکہ اردو زبان کی تہذیب کا ایک حصہ بن جاتی ہیں۔ اثرات کرتے کرتے وہ ایک فقرہ ایسا چھوڑ دیتے ہیں کہ پڑھنے والے میں اکتاہٹ پیدا نہیں ہوتی بلکہ اس سے احساس تازگی شاداب ہو جاتا ہے اور ساتھ ساتھ عمل کی مست رہی بھی دُور ہو جاتی ہے۔

”خدا کی عنایت اور آزادی زمانہ کے صدقے معشوقوں کی کمی نہیں۔“

”قسم اللہ پاک کی ہمارے ملک عرب میں غلہ تو کم ہوتا ہے مگر دستی زیادہ ہوتی ہے۔“

اس طرہ پر منشی صاحب اس دلچسپی کو برقرار رکھنے میں کوئی کد کمر نہیں چھوڑتے جو ناول اور بالخصوص مزاحیہ ناول کی جان ہوتی ہے۔ اس گڑھے وہ خوب واقف تھے۔

اُن کے نثر میں ایک بدعت، بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ منشی صاحب انگریزی اور ہندی الفاظ کو فارسی و عربی الفاظ کے ساتھ دھلت اور اضافت لگا کر ملا دیتے ہیں۔ ہمارے ہاں جدید نثر میں یہ بات آج بھی عیب سمجھی جاتی ہے لیکن یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ آخر عربی فارسی لفظوں میں ایسی کتنی سی پاکیزگی ہے کہ ان میں ترشادی پیدا جاسکتا ہے، لیکن انگریزی اور ہندی لفظوں کے ساتھ عربی فارسی لفظوں کا درشتہ تاثر

پیدا نہ ہو۔ یہ مسلمان قوم کی اس برتری کا ثمر ہے جب وہ حکمران تھی اور
 زبانوں کا بین الاقوامی رشتہ اتنا گہرا نہ ہوا تھا جتنا آج ہے۔ ہنسی صاحب
 جو کلچر کی اس صورت چھات کے قائل نہ تھے اور کلچر اور زبان کو ساری
 انسانیت کا ورثہ سمجھتے تھے ظریف و شٹھول، احمد نے ڈگری، قواعد و ضوابط
 لارہوٹ و شاعری ایسی ترکیبیں اس بے تکلفی کے ساتھ دمطقت اور فصاحت
 لگا کر استعمال کرتے ہیں جس طرح ہم سب لوگ عربی النسل اور فارسی نشا
 لفظوں کو استعمال کرتے اور ملاتے ہیں۔ اگر لفظوں کو ملانے اور جوڑنے
 کی یہ بے جا پابندی اب ختم کر دی جائے تو اس سے ہندی زبان میں اظہار
 کا اختصار اور ساتھ ساتھ وسعت بیان پیدا ہو سکتے ہیں۔

اب آپ اس ناول کے ایک دوسرے پہلو کی طرف آئیے۔ رفیع خواہ
 کسی بھی شکل میں ہو اُسے زندگی کے تعلق سے ہی دیکھنا چاہئے۔ کسی فن پارے
 کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لئے سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس میں
 اپنے زمانے کا مزاج کس حد تک اور کس طور پر ظاہر ہوا ہے۔ اس نے زندگی
 کی تہذیبی سرگرمیوں اس کے تنوع، رویوں اور احساسات کی کیسی ترجمانی
 کی ہے۔ اور ظاہر ہے کہ تہذیبی سرگرمیوں میں معاشی، سماجی، سیاسی
 مذہبی اور دوسرے مفاد کا پورے نکل مل کر اقدار کی شکل اختیار کر لیتا
 ہے (کسی معاشرے کا تہذیبی اظہار سب سے واضح اور گہرے طور پر
 علامتی انداز میں اچھے ناول کے ذریعہ ہوتا ہے۔ یہ ناول (اور اس لفظ کو
 میں وسیع معنی میں استعمال کر رہا ہوں) خواہ میلانن دلی والے کی طرح

دیہار کی شکل میں ہو یا سرشار کے نساء آزاد کی شکل میں، خواہ یہ تدریجاً
 کا تو تہہ التصوح ہو یا منشی سجاد حسین کا حاجی بخلول مصنف کی نظر اپنے
 ارد گرد کے لوگوں، معاشرے کے حالات، بچپن کی یادوں، خاندانی ماحول
 اور دیکھے بھالے مناظر کو فراموش نہیں کر سکتی۔ یہ سب کچھ مل کر ایک ایسا
 آمیزہ بناتے ہیں کہ دیکھنے والے کے اندازِ نظر کے وسیلے سے ایک نئی دنیا
 تخلیق ہو جاتی ہے جو جاتی پہچانی اور دیکھی بھالی ہونے کے باوجود بالکل
 مختلف ہوتی ہے۔

حاجی بخلول کے مزاج کی بنیاد جمی جمائی اور مقررہ منظم سماجی اقدار
 پر قائم ہونے کے باوجود یہ احساس مسلسل رہتا ہے کہ اب اس میں تبدیلی
 آرہی ہے جو نامعلوم طور پر مصنف کے مزاج میں (جو معاشرہ کے مزاج)
 کا آئینہ ہے) داخل ہو کر اسے ایسا وجود بخوانے پر اکسار رہی ہے۔ حاجی
 بخلول کی سرگزشت میں اسی لئے ہمیں ان موضوعات پر اظہارِ خیال بھی ملتا
 ہے جو اس زمانے میں مروج تھے اور جن پر اخلاقیات کی آویزش شروع ہو چکی
 تھی اس زمانے کے مقابلہ، توہمات، لوگوں کے شیخیے، ان کی پسند و ناپسند،
 نوابوں کی زبوں حالی، عورتوں کی نفسیات، دیہات قصبوں اور شہروں
 کی فضا الگ الگ لیکن ملی جلی چائے شور کے تہہ خانوں میں اُترتی
 محسوس ہوتی ہے۔

اس ناول کا کینوس سرشار کے کینوس سے چھوٹا ہے۔ سرشار نے
 ساری تہذیب کو اپنے مزاج کی مینک سے دیکھا اور شور و ادراک کے

ان نہال خاتونوں میں اتر گیا جہاں بڑے بڑوں کے قدم ڈگمگاتے ہیں۔ اس نے ساری تہذیب کو اپنے جال میں کھینچ کر سٹھی میں کر لیا اور تہذیب کی پری کو خوبصورت شیشے میں اُتار دیا۔ لیکن منشی سجاد حسین کیونوس کے چھوٹے ہونے کے باوجود جس قسم کے خدوخال اُبھارتے ہیں، جس قسم کے نقوش اُجاگر کرتے ہیں، تہذیب کا جو پہلو پیش کرتے ہیں اس سے اس زمانے کے لکھنؤ کی معاشرت ہمارے سامنے آجاتی ہے جس کے منظر خورد حاجی بغول ہیں۔ تہذیبی اعتبار سے اس ناول کی اہمیت اس لئے اور بڑھ جاتی ہے۔

لیکن اب یہاں ایک بات بڑی دیانتداری اور بے باکی سے پوچھی جاسکتی ہے کہ کیا صرف ان باتوں کے اظہار سے کسی ناول میں بڑائی کا پہلو پیدا ہو جاتا ہے؟ کیا حاجی بغول میں انفرادی طور پر اور بحیثیت مجموعی کوئی اور بات بھی ایسی نظر آتی ہے جسے آپ انسان کے کسی مخصوص بنیادی رویے کی علامتی حیثیت دے سکیں؟ اور اگر اس ناول میں یہ علامتی رویہ موجود ہے تو اس میں آخر ایسی کون سی خصوصیات اور انسانی نظریات کے کن اساسی گوشوں کی تعیم کا اظہار ملتا ہے؟ حاجی صاحب بنظاہر خارجی واقعات کا مرتق ہیں۔ لیکن ان خارجی واقعات سے پیدا ہونے والی ذہنی آویزش، انتخاب و فیصلہ کرنے کا انداز، اعتماد اور احساس تنہائی، بے باکی اور نڈر پن، معاشرہ سے ٹکرا کر ذرا دیر کے لئے بوکھلا جانا، جریب زیتونی اور اپنے مشہور زمانہ حکیم کلام کیا نام کہ، کا سہارا لے کر اپنے اظہار

کی ڈوب کے سروں کو ملانے کی کوشش کرنا دراصل وہ علامتی رویہ ہے جسے آپ ہونٹ کے لئے ’بغلویت‘ کا نام دے سکتے ہیں۔ جس میں فرد کی پوری شخصیت جھکنے لگتی ہے۔ یہ انسان کا بنیادی رویہ اور اس کے مزاج کا واضح اظہار ہوتا ہے اور جس سے ہمیں قدم قدم پر واسطہ پڑتا ہے۔ جس میں نہ صرف انسان بلکہ زمانہ اپنی تصویر دکھ سکتا ہے۔ ’بغلویت‘ ایک فرد کو دوسرے سے تمیز کرتی ہے جس کے ذریعہ ہم مختلف افراد کو پہانتے اور ان میں امتیاز کرتے ہیں اور جس کا اظہار حرکات و سکنات، وضع قطع، ہارنے کے انداز، اٹھتے بیٹھنے کے طور طریقوں سے ہوتا ہے۔ ایک شخص بند کمرے میں نہیں بیٹھ سکتا۔ اگر ایسا ہو جائے تو اس کے ہاتھ پیر چوٹ جائیں۔ ایک شخص بھڑک دار کپڑے پہن کر خوشی محسوس کرتا ہے ایک شخص اپنے کمرے میں بیٹھ کر دنیا کی ہڑی پڑھتا ہے۔ ایک شخص باتوں باتوں میں اڑا رہتا ہے اور مطمئن ہو جاتا ہے۔ ایک شخص خاموش رہ کر دوسرا دون کی ہانک کر زندگی کا مقابلہ کرتا ہے کسی کا کچھ انداز ہے کسی کا کچھ۔

اگر ان رویوں کا تجزیہ کیا ہے تو ان میں مبنی نظر نہیں آئیں گے۔ بغلویت اس رویے کو کہہ سکتے ہیں جس کی بنیاد نہ اخلاق پر ہونا چاہیے اخلاقی، پر جس کے ذریعہ انسان مذہبی قیود اور سماجی پابندیوں سے آزادی حاصل کرتا ہے۔ جس میں ذہن کا عمل اُن جانے طور پر کسی ایسے ڈھنگ، ڈھب یا صحب سے ظاہر ہوتا ہے جو بظاہر بے معنی معلوم

ہوتا ہے لیکن ہمیں فرد کی تربیت اور اس کے شعور کی پوری ذمہ داری
تاریخ ملتی ہے۔ اس رویہ کو آپ نہ اچھا کہہ سکتے ہیں نہ بُرا، نہ اس کا
تعلق بدی سے ہوتا ہے نہ نیکی سے بلکہ اس میں زندگی اور صداقت کی
رنگارنگ حقیقت کی نا فہمی کے ساتھ ملی جلی ہوتی ہیں۔ یہ ایک ایسا رویہ
ہے جس میں نہ تاریکی ہے نہ روشنی۔ جس میں بغاوت بھی نظر آتی ہے
اور غیر ذمہ داری بھی۔ کبھی یہی رویہ آپ کو ظاہر داری کی شکل میں
نظر آتا ہے۔ کبھی کلیم، نصوص اور ابن الوقت کی، کبھی عمر جمی اور آزاد
اور کبھی احمق الذہن اور حاجی بخلول کی۔ یہ سارے کردار اپنے ابدی
غم، دوری اور بیگانگی کے کرب سے فہمات حاصل کرنے کے لئے موت
کو ذریعہ نہیں بناتے بلکہ زندگی کے ذریعے حاصل کرتے ہیں۔ اس کے
لئے کبھی انہیں فردی استعمال کرنے کا خیال آتا ہے اور کبھی جبریب
زیتونی کا۔ حاجی صاحب بخلولیت کے اسی رویہ کی علامتی شکل ہیں۔ اگر یہ
رویہ انسانی زندگی سے خارج کر دیا جائے تو زندگی بے مزہ اور یکساں
ہو جائے اور تہذیب جاہلیاں لینے لگے۔

حاجی بخلول کے رویے میں ہمیں سائے معاشرہ کے خلاف جہاد
کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا معاشرہ جہاں دوست بے مروت اور بے وفا
ہیں۔ جہاں انسان انسان کا رشتہ کمزور ہے اور یہی وہ چیز ہے جو
ہمیں احساس کی ایک نئی دنیا عطا کرتی ہے۔ جہاں ہمیں سطحی خلوص سے
نفرت ہونے لگتی ہے، محبت و نفرت کا مفہوم بدلنے لگتا ہے۔ اور

احساس میں تبدیلیاں ہونے لگتی ہیں۔ پر دست کے الفاظ میں یہی وہ کمال ہے جو نادل نگار اپنے شعور کی گہرائی، تجربہ کی شدت اور احساس کی وسعت سے پیدا کرتا ہے اور ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ منشی سجاد حسین یہاں ناکام رہے ہیں۔

(۱۹۵۹ء)

جدی افادی کا ادبی مقام

”دنیا میں جب کسی قوم نے ترقی کی تو اس کے ادب و انشا یعنی لٹریچر کو ضرور ترقی ہوئی اور اس کی ذلت اس قوم کے لئے محسوس کا سبب رہی ہے۔ جن صاحبوں کو ہمارے اسباب محسوس دور کرنے کی فکر ہے وہ دیکھیں گے کہ جو قوم اپنے لٹریچر کی طرف سے غافل رہی وہ کبھی نہیں بڑھتی۔“

یہ پیغیانہ الفاظ اس انشا پر طائر کے ہیں جسے آج ہم ایک حد تک فراموش کر چکے ہیں۔ کسی قوم کی یہ بڑی نصیبی ہے کہ وہ اپنے اساتذہ کے کارناموں کو طاقی نسبیاں میں جگہ دے۔ اسی بات کو محسوس کر کے ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نے کہا تھا کہ وہ لوگ جو ادبی وراثت کی طرف سے بے نیازی برتنے لگتے ہیں، وحشی ہو جاتے ہیں اور جن لوگوں میں ادبی تخلیق کی صلاحیتیں مغفوت

ہو جاتی ہیں ان کے ہاں خیالات و محسوسات کی ترقیاں بھی رک جاتی ہیں۔ کچھ اسی قسم کا جھوٹا ہنسی پوری قوم پر طاری ہے۔ اول تو ہمارے ہاں ادیب و مفکر پیدا ہونے ہی بند ہو گئے ہیں اور اس کا سبب یہی ہے کہ ہم نے ادب و فن کی اہمیت کو سمجھا ہی نہیں اور ذہنی تعمیر کے اس گراں بہا عنصر اور کلچر کے ملحقہ کو محض وقت گزاری اور عیش کا مشغلہ سمجھتے رہے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ہماری زندگی کے فکری، ذہنی و مادی ہر شعبہ میں حرکت و نمو کے نشان ملگ بھل سے نظر آتے ہیں۔ اور خیالات، محسوسات اور افکار کی کمی قدم قدم پر نظر آتی ہے۔ علاوہ انہیں شاہد و تامل پسندی ہمارے رنگ و پے میں اس درجہ سرایت کر گئی ہے کہ ہمارے ہاں سوچنے کے صرف چند ذریعے اور محدود راستے رہ گئے ہیں۔ اس طرح ادب، شاعری اور فن کا وہ وسیع تصور و زندہ قوموں کے فن و ادب کا حصہ ہے، ہمارے ادب و شعر میں خال خال ملتا ہے۔ ہمارے ہاں اپنے ادب سے غفلت برتنے کے اسباب میں انگریزی ادب کا بڑا ہتھوڑا ہے۔ یہاں جو کچھ چاہئے وہ ہم انگریزی کتابوں سے نکال لیتے ہیں اور اپنی قوم کا ثقافتی مزاج پہچانے بغیر اسے غامضوں کی صفوں میں پیش کر دیتے ہیں۔ اس طرح ہمارے ادب، کلچر اور فکر میں بے راہ رویاں، غلط روشیں اور سوچنے کے بے ڈھنگے طریقے رائج ہو چکے ہیں۔ ہم نہ روایات کا احترام کرتے ہیں اور نہ بزرگوں اور اسلاف کی خدمات کا، اور جب کبھی ہم ادب پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو یہ سمجھ لیتے ہیں کہ ہم پہلے ادیب ہیں جو ادب کی تخلیق کر رہے ہیں اور اس بات کو قطعی طور سے نظر انداز کر دیتے ہیں کہ زندہ ادب کی تخلیق کے

نئے قدیم ادب اور روایات کا ہمارا لینا ضروری ہے۔ اسی وجہ سے قوم کے نوجوانوں میں ادب کا صحیح مذاق ناپید ہے۔ ہمدی افادی عمر سحر اسی کا ردنا روستے رہے کہ لڑیچہ کا مذاق میچ نہ پہلے تھا نہ اب ہے۔ یہ وہ راز ہے جس کی بے نقابانی لڑیچہ کے ساتھ ٹھننے والی قوم کے مستقبل کو صدیوں پہلے دھنڈا چاٹے پیش نظر کر دیتی ہے؟ اور اتفاق دیکھے کہ وہ خود بھی اسی بد مذاق کا شکار ہو کر رہ گئے اور آج اردو کے اس نامور دانش پرور اور ادیب سے بہت کم لوگ واقف ہیں اور جتنے کچھ واقف ہیں اُن میں سے ایسے تو بہت ہی کم ہیں جو اُن کے ادبی درجہ کا تعین بھی کر سکیں۔

ہمدی افادی کا کل سرمایہ ادب دو کتابوں پر مشتمل ہے جن میں سے ایک اُن کے مضامین کا مجموعہ ہے اور دوسرا اُن کے خطوط کا۔ مضامین کی مدت میں سال تک وسیع ہے۔ چند مضامین کو چھوڑ کر یہ سب کے سب قیمتی مسائل پر لکھے گئے ہیں۔ لیکن ہنگامی و عارضی اقدار کے حامل ہونے کے باوجود ان میں کوئی خصوصیت ایسی ضرور ملتی ہے جن کی وجہ سے اُن میں آج بھی پہلی سی تازگی ہے اور وہ آج بھی اُسی شوق اور دلچسپی سے پڑھے جاسکتے ہیں۔

بیس سال کے عرصہ میں ہمدی نے تیس مضامین سپرد قلم کئے۔ ذہنی ارتقا کے لحاظ سے ہم ان مضامین کی تین اقدار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ پہلا دور ۱۸۹۰ء سے شروع ہو کر ۱۹۱۰ء تک رہتا ہے۔ اس دور میں اسلوب میں باسی پن ہے۔ لیکن اس کے باوجود دانش پر رازی کی طرف خاص میلان کا پتا ضرور چلتا ہے۔ شوخی، ذکاوت، ذہانت اور لطافت کے دھندلے دھندلے سے

نشان نظر آتے ہیں اور بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ مصنف آزاد کے اتباع کی شعوری کوشش کر رہا ہے۔ اس دور میں ہدیٰ خواہ کی ایک خاص روش پڑانے کے خواہش مند نظر آتے ہیں۔ لیکن چونکہ محسوسات کو پوری طرح ظاہر کرنے پر قادر نہیں ہیں۔ اس لئے بہت کوشش کے باوجود بھی وہ اس راستے پر پتے میں ناکام رہے رہتے ہیں۔ مطالعہ کی وسعت اور اس کے صحیح استعمال کا اندازہ ہمیں اسی دور میں ہونے لگتا ہے۔ عربی و فارسی الفاظ کی بیانات سے۔ کہیں کہیں ڈپٹی تدریسی کی شکل پسندی بھی نظر آ جاتی ہے۔ بغیر ترجمہ کے انگریزی الفاظ جگہ جگہ ملتے ہیں۔ اور یہ وہی طرز ہے جس کی طرح سرسید نے ڈالی تھی اور حسین کی تقلید جاتی ہے۔ تدریس احمد آزاد وغیرہ نے اپنی تحریروں میں کی۔ اس طرح ہدیٰ بھی انگریزی کے وہ الفاظ بلا تکلف استعمال کر جاتے ہیں جن کے لئے اردو میں موزوں و مناسب الفاظ موجود ہیں۔ منطقی ترتیب اور تسلسل آہستہ آہستہ پختگی کی طرف بڑھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس دور میں انہوں نے کوئی قابل قدر مضمون نہیں لکھا۔ لیکن بایں ہمہ انشا پرداز کی دیکش عناصر کہیں کہیں جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔

دوسرا دور ۱۹۰۶ء سے شروع ہو کر ۱۹۱۹ء تک رہتا ہے۔ اس دور میں انہوں نے گیارہ مضامین لکھے۔ اور ۱۹۱۹ء کے ابتدائی زمانے کا پہلا مضمون بھی ارتقائی ترتیب کے لحاظ سے ۱۹۰۹ء و اس دور میں شامل کر لیا جائے تو مضامین کی تعداد بارہ ہو جاتی ہے۔ اس دور میں دانش میں سلیم آباد اور شعریں ملحق نظر آتا ہے۔ ذہنی نشوونما ایک مخصوص ارتقائی طریق پر درجاتی

منزل طے کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ مصنف میں اپنے محسوسات و خیالات کو اچھی طرح ظاہر کرنے کا سلیقہ پیدا ہو چلا ہے۔ اداس نئے خیالات میں فصاحت اور صفائی کا پہلو نمایاں رہتا ہے۔ فلسفیانہ مذاق اور وسیع معلومات کا بار بار ارا اندازہ ہوتا ہے۔ جملے طویل ہونے لگتے ہیں۔ اس کا سبب شاید یہ ہے کہ وہ ایک سانس میں کئی باتیں کہہ دینا چاہتے ہیں اور چونکہ موضوعات دستی ہیں اس لئے معلومات اور مطالعہ مجبور کرتا ہے کہ دستی موضوعات میں بھی دائمی تہاد کا عنصر غالب رہے۔ اس کوشش میں وہ کامیاب رہتے ہیں۔ ادب سے شینفس اور غلوں جو ہتوں اُن کے غیر کتالی یعنی دھاتی چیز ہے مسلسل برقی باقی ہے اور مضامین کے اکثر حصوں سے ذہانت و بلند خیالی کا احساس ہوتا ہے۔ اس دور میں مغرب پرستی اور ذہنی مرعوبیت نمایاں ہے۔ سرسید کا اثر واضح ہے۔ تجویزیں سمجھائی جاتی ہیں اور ساتھ ساتھ خیال آفرین عنصر زیادہ سے زیادہ ہوتا جاتا ہے۔ شوخی اس حد تک بڑھ جاتی ہے کہ عربی کی سرحدوں کو چھوئے لگتی ہے۔ انگریزی الفاظ کے نفیس اور دو ترجمے ملتے ہیں۔ تبصرہ نگاری کے فن میں تھوڑا اور بھلگی آجاتی ہے۔ انشا پر داری اس حد تک بڑھ جاتی ہے کہ معمولی معمولی باتوں میں بانگین، نکتہ رسی، اور شاعرانہ سخن بھی نظر آتی ہے۔ شبلی سے حقیقت ہندی میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ اسی دور میں ہندی مترجم کی حیثیت سے بکوا ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس دور کے آخری زمانے میں مغرب پرستی کے خلاف رد عمل شروع ہو جاتا ہے۔

تیسرا دور ۱۹۱۰ء سے شروع ہو کر ۱۹۱۹ء تک رہتا ہے۔ یہ دور ہندی

کی نشر کا سب سے دقیق دور ہے۔ ننگی، شوخی، ذکاوت و ذہانت، انشا پر دازانہ
 لوح اور لپک، نفیاتی گہرائی، تبصرہ نگاری کے بہترین نمونے، مطالعہ کی وسعت،
 ادبی منصوبے، ادبی تجاویز، ادبی اشارے اور مختلف ادبی شخصیتوں کے متعلق
 جامع خیالات اس دور میں کثرت سے ملتے ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ کہیں
 کہیں تکرار اور بے ربطی جو خصوصاً ۱۹۱۴ء کے آخری زمانے میں بھر نکلیاں
 ہے، مضامین کی تدریک کو کم کر دیتی ہے۔ اُردو لٹریچر کا نفس واپسین، اسس
 پے ربطی اور تکرار کا ناقابل برداشت نمونہ ہے۔ خواب طفلی اور آرزوئے شباب
 فلسفہ جن و عشق، شمس العلماء علامہ شبلی نعمانی، اُردو لٹریچر کے فاضل غلام
 انعام الملک طوسی، مالی دشبلی کی مسامرات چٹنگ، اس دور کے بہترین مضامین
 ہیں۔ اس دور میں اُن کی تحریروں پر جنسی غلبہ نظر آتا ہے۔ پہلی جلدی عرصہ ہوا
 مرچکی ہے۔ دوسری "آئیڈیل رفیقہ حیات" کی تلاش ہے، وہ مل جاتی ہے، شادی
 سے پہلے اُس کے لطف افزا تصور سے محفوظ ہوتے ہیں۔ خواب طفلی اور آرزوئے
 شباب میں جنسی عنصر بہت نمایاں ہے۔

ہدی افادی کی نشر کی سب سے نمایاں خصوصیت انشا پر دازانہ شوخی
 و طلبا ہی ہے۔ بات بات پر نوک جھونک چھیڑ چھاڑ اُن کے ہاں عام ہے۔ بعض
 اوقات یہ شوخی عریانی کی حدود کو چھوٹی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن دراصل اُن
 کی عریانی شوخی کی ذرا کمتری ہوئی شکل ہے۔ عریاں نگاری کی منقراً تعریف
 یہ کی جا سکتی ہے کہ ایسی تحریر جسے ایک بار پڑھ کر دوسری بار وہ لُٹکت نہ آئے
 جو پہلے آیا تھا۔ لیکن ہدی افادی کی نشر کی عریاں شوخی میں لذت کا احساس

نہیں ہوتا بلکہ ہوں محسوس ہوتا ہے کہ بالیاتی احساس اُن کی رُوح کی گہرائیوں میں سراپت کر گیا ہے اور اس سے وہ روحانی لذت حاصل کرتے ہیں۔ احساسِ روحانی لذت کا احساس ہیں اُن کی نشربین ملتا ہے اور بالخصوص جب وہ عورت کا ذکر چیرتے ہیں تو اُن کے قلم کی شوخیاں بڑی نزاکتوں سے جھلکار جاتی ہیں۔ اُن کی اپنی زندگی ہی میں اُن پر اعتراضات کی بارش ہوئی تھی مگر انہوں نے اس کا یہی جواب دیا کہ عورت سے متعلق نازک خیالی اگر فحش بیانی ہے تو غلطی کی یہ ڈانٹ سن رکھیے کہ خود عورت فحش ہے اور اس سے زیادہ وہ ترکیبِ فحش ہے جو انسان کے عالمِ وجود میں آنے کا سبب ہوئی ہے جسے اخلاقاً میں صرف بنیدگی کہوں گا۔ اسی قسم کا اعتراض ڈاکٹر جونسن کی لغت میں مراد ان الفاظ دیکھ کر ایک خاتون نے کیا تھا۔ لیکن ڈاکٹر جونسن نے اس عورت کے دل کو ٹٹول لیا اور کہا کہ معزز خاتون مجھے محسوس ہے کہ آپ کی تمام اعتراضات غلط پر گئی ہے۔ یہی جواب جہدی کے معترضین کو دیا جاسکتا ہے۔ جہدی کوئی معلمِ اخلاق نہ تھے۔ وہ صرف ایک اٹھارہواڑ تھے اور فطرتِ انسانی کے بغاض۔ اُن کی شاعرانہ شریروں اور نازک خیالیوں سے وہی لوگ لطیف اٹھا سکتے ہیں۔ جو انسان کی نفسیات سے واقف ہوں اور جن کے حواس کے دردازے کھلے ہوں۔ جہدی کے مضامین پڑھنے سے رُوح میں غایتِ ادبِ اسودگی کا عنصر بڑھتا ہے اور زہرہ رہنے کا جذبہ بیدار ہوتا ہے اور یہی وہ خصوصیت ہے جو زندہ ادب کی بنیادی صفت ہے۔ جہدی افادی کے لیے میں وہ ”مروریت“ ملتی ہے جس سے بلند پرواز اور نکثر رس ذہن سرور حاصل کر سکتا ہے۔

• شمد آپ کو پسند نہیں آیا لیکن مجھے تو نام سے بھی دلچسپی ہے۔
 دیکھئے پھولوں کی بسک پر جوانی کی ورزش کی شائق اپنے چاہنے
 والے سے کیا کرتی ہے۔
 دوسرا تیسرا یہ حملہ ہے یہ بھی کیا کوئی شہر شمد ہے؟

(مکاتیب ہمدی)

• ”مئے دو آتش“ وہ بھی شباب کی، جب کچھ کچھ قدرت کی کنڑوں
 میں بھری ہو تو کون ہے جو ان کیفیت سستی اور بخود کے
 جسموں کی پرستش کا دلدادہ نہ ہو گا۔ ترکیب عناصر ہی تو ہے۔
 ذرا فطرت کی شوخی دیکھئے گا۔ فتنہ قیامت راکے لئے گنجائش
 نکالی بھی تو کہاں؟ (اقادات ہمدی)

• ”مقیاس الشباب کی سرکشی تیار ہی ہے کہ وہ دستاورد کی طرح
 چھپی ہوئی محرم سے زیادہ ادوی ادوی رگوں کے بیچ و خم اور
 اعصاب کی قدرتی کھینچ تان کی ممنون ہے۔ اس پردہ کا فوری

کارہنہ حصہ افق؟ (اقادات ہمدی)

ذہن انسانی کی تاریخ پر اگر نظر ڈالی جائے تو یہ امر واضح ہو جاتا ہے
 کہ اس کی ساری جدوجہد ساری دوڑ و سوپ اور کوشش کا واحد مرکز مرت
 خوشی کا حصول ہے۔ صرف خوشی حاصل کرنا چاہتا ہے اور اسی کے لئے وہ
 سب کچھ کرتا ہے۔ خوشی کوئی ہندھی ٹکی چیز نہیں ہے کہ صرف مخصوص مقامات
 پر مخصوص چیزوں سے حاصل ہو۔ وہ معمولی معمولی چیزوں اور معمولی حرکات

نمک میں میسر آ جاتی ہے۔ سوانح، شاعری، کہانی، ناول، ڈراما، قصہ، موسیقی، بت تراشی سب کی بنیاد سی پر ہے۔ اور بعض اوقات تو اعلیٰ درجہ کی خوشیاں یا بعض نہایت اہم مقاصد زندگی کی بنیاد نہایت رکیک امور پر ہوتی ہے۔ جہد ہی افادی کی شوخی میں خوشی کا یہی احساس کارفرما ہے جس سے روح میں بالیدگی و تازگی آتی ہے۔

یہی شوخی ان کی نثر میں خوشگوار طنز، جاذب توجہ مزاح کو جنم دیتی ہے۔ ان کی نثر مزاجیہ نثر نہ ہی لیکن مزاح کی چاشنی ان کے اسلوب میں روح سمونکتی ہے اور ان کی نثر جس میں معانی اور خطوط دونوں شامل ہیں اردو ادب میں ایک منفرد اور متاثرہ درجہ حاصل کر لیتی ہے۔

”ہاں یہ آج کل آئے دن آپ کی آنکھیں کیوں دکھتی ہیں
کیا کسی نے نمک کی چاٹ پر لگایا ہے؟“

(مکاتیب)

سید سلیمان ندوی کو جو اپنے نکاح کے دن بیمار تھے، لکھتے ہیں:-

”دارالمعتضین میں ملکہ سببا کی کچھ آہٹ نہ ملی۔ اتنا معلوم ہوا تھا ہمد زفات بستر ملاحت پر گزرا۔ اور جسے بستر شکن ہونا تھا وہ شاعری کی اصطلاح میں صرف شکن بستر نکلا؟“

(مکاتیب)

”وہ ان شبلی کی روح نے ترکوں کی معاشرت کی جدت کو دبا دیا۔ لیکن رعنا اس بڑھاپے میں ابھار کہاں سے لاتے۔“

یہ ہمارے حروفِ سہاٹ رہے؟

(افادات)

ہمدی افادی کی نثر میں معلومات و مطالبہ کی کثرت کا قدم قدم پر احساس ہوتا ہے۔ سنجیدہ سنجی، شعریت اور لطافت و لطافت کی خوشگوار رنگینی سطر سطر سے نمایاں ہے۔ اُن کے مضامین میں جو ہنگامی اقتدار پر قلب بند کئے گئے ہیں آج تک وہی تازگی ملتی ہے۔ اس تازگی میں جہاں انشا پر دازی کی ساحری کا لہو ہے وہاں اُن کی اُس خصوصیت کو بھی بڑا دخل ہے جس کے ہمارے وہ دائمی اقتدار کو سموتے چلے جاتے ہیں۔ دقتی مضامین میں دائمی اقتدار کا پایا جانا ایک بڑا کام ہے۔ وہ ایک بات کہتے کہتے بہت دور نکل جاتے ہیں اور اُس سے متعلق بہت سی باتیں ہو سکتی ہیں کہتے چلے جاتے ہیں۔ لیکن اس گریز میں ارتباط کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوٹتا اور منطقی تسلسل برقرار رہتا ہے۔ اس طرح وہ معمولی معمولی سی باتوں کے ذکر میں بڑی بڑی باتیں کہہ جاتے ہیں۔ یہ ہمدی افادی کی وہ خصوصیت ہے جس کی وجہ سے وہ سب سے الگ نظر آتے ہیں، اور یہی وہ خصوصیت ہے جس کا تبصرہ نگار میں پایا جاتا ضروری ہے۔ ہمدی افادی اردو کے سب سے پہلے باقاعدہ تبصرہ نگار ہیں جنہوں نے اردو میں تبصرہ نگاری کی کثرت فن بنیاد ڈالی اور جو کچھ لکھا آشنائے فن ہو کر لکھا۔

تبصرہ نگار کے لئے ضروری ہے کہ پیش نظر مضمون یا کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے ادب کے مستقبل پر روشنی ڈالے، تجاویز پیش کرے، نئے خیالات

دے، اور نئے تصورات کو ابھارے اور اُن کو عملی جامہ پہنانے کے لئے ادیبوں کی ہمت افزائی کرے۔ ہمدی افادی کے یہاں یہ خصوصیت بہت نمایاں ہے۔ تجاریز پیش کرتا تخلیقی دماغ کی ایک بڑی خصوصیت ہے اور یہ اُسی شخص میں ہو سکتی ہے جس کا مطالعہ وسیع، احساسات موزوں، نگاہ گہری اور تنقیدی شعور صحیح ہو۔ ہمدی جب اس حیثیت سے ہمارے سامنے آتے ہیں تو وہ سب سے زیادہ کامیاب اور باوقار معلوم ہوتے ہیں، اور اُن کا ادبی درجہ بہت بلند ہو جاتا ہے۔ انہوں نے اپنے مضامین اور اپنے خطوط میں قدم قدم پر ادبی تجاریز پیش کی ہیں اور بار بار لائق ادیبوں کو اُدھر متوجہ کیا ہے۔ آج جب ہم اردو ادب کے گزشتہ چالیس سال کے سرمایہ کا جائزہ لیتے ہیں۔ تو حاتی، شبلی، سلیمان ندوی وغیرہ کے برابر ہی ہمدی افادی کا ممنون احسان ہونا پڑتا ہے۔ سیرت النبی، عمر پیام، موازئہ زبانِ دہلی و کھنوا، سب ان ہی کی مرہونِ محنت ہیں۔ سیرت النبی کی تالیف کی وجہ تحریک کے ثبوت میں اُن کے مضامین سے شراہد ہم پہنچائے جاسکتے ہیں۔ نذیر احمد کے متعلق تجویز پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

”یہ کچھ کرتے آنحضرت (صلی اللہ علیہ وسلم) کی ضخیم لائف لکھ دیتے تو زبان و خیالات دونوں کا حق ادا ہو جاتا۔ مگر اس شرط کے ساتھ کہ وہ طرزِ تحریر کے لحاظ سے بیسویں صدی کی تالیف ہو۔“

چرنک شیلی میں معاشرہ چٹناک کے عناصر بہت زیادہ تھے اور وہ ادبی دہریہ میں سب سے پیش پیش رہنے کے خواہشمند تھے اس لئے اُن کے دل میں یہ خیال پیدا ہوا کہ میں ہی کیوں نہ لکھوں۔ تھیرا احمد نے اس جوہر پر کان نہیں دھرے۔ ہدی بگڑ بیٹھے اور لکھا کہ ”یہ شخص (تھیرا احمد) جہاں تک بات کا تعلق ہے اس بلا کا انشا پر داز ہے کہ اس کو کارنامے اور میسجے نہیں بلکہ جان سن کے پہلو میں جگہ ملنی چاہیے لیکن تعزینات کی حیثیت سے نسبتاً یہ گھٹائے میں ہیں۔ ان میں جہاں اور کمالات ہیں وہاں قوت فیصلہ کی کمی معلوم ہوتی ہے؟“

یہ وہ زمانہ ہے جب مولانا تھیرا احمد کی ملیت اور مذہبی معلومات کا طوطی چار دائمک عالم میں بول رہا تھا۔ اس کے بعد انہوں نے بذات خود شیلی کی توجہ سیرت النبیؐ کی طرف مبذول کی اور لکھا: ”پر د فیر شیلی نے سب کچھ کیا مگر مسلمانوں کی عام مختصر تاریخ نہ لکھ ڈالی نہ اس وقت تک آنحضرتؐ کی لائف پر ایک حرف لکھا۔“ (اقادات)

اس طرح اپنے مسابین کے علاوہ بھی انہوں نے خطوط میں بار بار اس امر کی طرف شیلی کو توجہ دلائی۔ اور جب وہ شیلی کے انتقال کی خبر سنئے ہیں تو آہ و زاری کے ساتھ وہ اپنے اس نامکمل خیال پر نار و فریاد کرتے نظر آتے ہیں۔

”مرحوم نے سب کچھ کیا۔ آنحضرتؐ (صلعم) کی لائف کی تکمیل ذکر سکے جس کا داغ ہمارے ساتھ وہ بھی لیتے گئے.....“

اور سلسلے بھی ناتمام رہے جن کی تکمیل اب قیامت تک
ہو چکی ہے۔

(افادات)

مولانا شبلی نے بستر مرگ پر مولانا سلیمان کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے کر
سیرت سیرت کہاتھا۔ ایک توفیق استاد کی جدائی کا صدمہ جانا تھا اور
دوسرے ہمدی افادی کا چہرہ ہوا فیصلہ سید سلیمان ندوی نے اس سلسلے کو
مکمل کرنے کا ارادہ کر لیا اور آج سیرت النبی کی چھ جلدیں شائع ہو چکی ہیں۔
ساتویں زیر طبع ہے اور آٹھویں زیر تحریر۔ ہمدی افادی کا یہ زبردست کام آنا
ہے۔ اسی طرح عمر خیام بھی۔ راتلی کو لگتا کہ وہ عمر خیام کا عالی ایڈیشن شائع
کریں۔ شبلی کے انتقال پر جب شبلی سوسائٹی قائم کی گئی وہاں بھی انہوں نے
یہی تجویز پیش کی۔ سیدنا سر علی ایڈیٹر ملائے عام کو لکھتے ہیں:-

”کچھ نہ بھی خیام کے فلسفے پر ریویو کر ڈالئے اور جو پتے پتے
کی کہہ گیا ہے نا آشنایاں حقیقت کو سمجھا دیجئے۔ بیچارہ یورپ
کے ہاتھوں ہی رہا ہے۔ ایشیا میں بے طرح اس کی سنی خواب
ہے۔ ثقہ لوگ اُسے ہاتھ نہیں دگاتے۔ نہ جانتا بھی ایک
مزنے کی بات ہے۔ اس قسم کی سرد مہریاں لڑنے پھر پر ایک
بدنام داغ ہیں۔“

(افادات)

سید سلیمان ندوی کو اس خیال سے پھر ایک تحریک ہوئی اور خیام کی

خصات کو اردو ادب سے روشناس کرانے کا ارادہ کیا۔ اسی عرصہ میں نظام الملک طوسی مستوفی عبدالرزاقی پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”خیام پر مولف نے جو کچھ لکھا ہے اردو لٹریچر پر پہلا احسان ہے جو اس حیثیت سے کیا گیا ہے۔ آٹھ فصل ریویو جس میں خیام کی شاعری کے ساتھ اُس کے تمام حکیمانہ کلمات آگئے ہیں۔ غالباً ایشیائی لٹریچر اس سے خالی ہے۔“

(اقادات)

سید سلیمان ندوی کے دل میں اس خلا کو پُر کرنے کا خیال جو پکڑ گیا اور انہوں نے عمر خیام سیسی کتاب تصنیف کی کہ اُس سے صرف اردو داں طبقہ ہی نہیں بلکہ یورپ بھی بخوبی واقف ہے اور جو عمر خیام پر مستقبل میں برسوں تک حرفِ آخر رہے گی۔

عرض کہ قدم قدم پر وہ علمی داو بنی تہادیزہ پیش کرتے رہتے ہیں۔ اس لئے اگر انہیں مصنفِ تہادیزہ کہہ دیا جائے تو نامناسب نہ ہوگا۔ اُن کے مضامین، ان کے خطوط اس خصوصیت سے مالا مال ہیں۔ انہوں نے بار بار اس بات پر زور دیا کہ اردو کی فوری ضرورت کے لئے جامع اللغات اردو محاورات، لغات الاصطلاحات، لغات فارسی، (جہاں تک اردو کی تکمیل کا تعلق ہے) لغات عربی (ترتیب جدید)، ادب الاسانذہ (تیرہ ضخیم جلدوں میں) جامع التواہد اردو، عقلیات (یعنی فلسفہ اور سائنس کی ہر شاخ پر مستقل کتابیں) اردو انسائیکلو پیڈیا (جو ضابطہ علوم مصریہ ہوگا) وغیرہ کی شدید ضرورت ہے۔

آج تک اردو ادب ان سے خالی ہے اور ہماری افادہ کی تہذیب آج بھی اردو کی ترقی کے لئے اتنی ہی ضروری ہیں۔

ادبی تہذیب کے ساتھ ساتھ ادبی اثرات بھی کرتے جاتے ہیں اور آج جب ہم ان کے مضامین کو دیکھتے ہیں تو ان میں متعدد گراں پسا براہر پاسے نظر آتے ہیں اور ہندی افادہ کی دور رس نظر پر تعجب ہوتا ہے۔

• ہندی کی دہے پاؤں مگر نہایت متعلقی ترقی و راسل اردو کے غلے کی چھری ہے جو ایک دن اس کا خون کر کے رہے گی۔ حکومت بھی رنگ غالب کا ساتھ دے گی اس لئے میں عرض کئے دیتا ہوں کہ اگر مسلمانوں کی یہی غفلت رہی تو زیادہ نہیں پچاس برس کے بعد آپ جانتے ہیں کیا ہو گا؟ اردو کا وہی رنگ ہو گا جس کا ایک دھندلا سا خاکا حال میں ہندو کے "نئی ایڈیٹر" (مروم سید جالب دہری) نے پیش کیا ہے؟

• اردو کی طرف سے بے پروائی اس خیال میں صرف پریشک زہال ہی کا باعث نہیں ہے بلکہ وہ شاہ تہذیب ہے جو حسن معاشرت اور قومی زندگی کے ٹکڑے ٹکڑے کر دے گا۔ بہر حال جہاں اس کی ضرورت ہے کہ ملکی زبان کو اعلیٰ درجے کے علمی لباس میں دیکھا جائے یہ خواہش غیر طبیعہ نہیں ہے کہ قدیم لٹریچر میں جس قدر نغم و نثر کے حصے ایسے ہیں جو محفوظ

رکھنے کے لائق ہیں اور جن پر استدرا دقت کا کوئی اثر نہیں
پڑ سکتا وہ ایک کمیٹی کے انتخاب سے نئے جائیں۔“

(امانات)

غرض کہ ہمیں مہدی انادی کی نشر میں وہ سب خصوصیات ملتی ہیں جو
زندہ ادب اور زندہ ادیب میں ہونی چاہئیں۔ مہدی کی اس بات کا بھی بہت
خیال تھا کہ وہ اردو میں موزوں ترین مترجمہ الفاظ شامل کریں۔ تاکہ ہر خیال
کو اپنی زبان میں ادا کرنے کی سہولت پیدا ہو جائے۔ انہوں نے خود کوشش
کی۔ کچھ ترجمے مصرعے حاصل کئے اور جہاں وہ خود نہ کر سکے اپنے دوستوں سے
پوچھا۔ مولانا ماجد دیریا باری اور مولانا عبد الباقی کے خطوط میں ترجموں
کی فرمائش بار بار ملتی ہے۔ اُن کے خطوط اور مضامین سے سینکڑوں الفاظ
جمع کئے جاسکتے ہیں۔ بہت سے ایسے ہیں جو اردو ادب اور روزمرہ میں
عام ہو چکے ہیں اور بہت سے ایسے ہیں جن میں مروج ہونے کی صلاحیت
موجود ہے۔ مثلاً Classic کے لئے ادب العالیہ۔ Higher

Criticism کے لئے تنقید عالیہ۔ Specialist کے لئے

انتقاصی Original کے لئے اختراعی۔ Classical

Literature کے لئے ادب القدامہ۔ Standard کے لئے

نکسالی۔ Doctor s of Literature کے لئے مکھائے ادب۔

Academy کے لئے بیت الحکما۔ Edition De Luxe

کے لئے طبع خاص۔ Foot Notes کے لئے اضافی تصریحات۔

System کے لئے آئین مقررہ۔ Index کے لئے فہرست
 تہنیتی۔ Fashion کے لئے خوش وضعی۔ Eticure کے لئے
 حوائد رسمہ۔ Indifference کے لئے بے رخی۔ Joining
 Time کے لئے وقفہ سکھ وشی وغیرہ۔

جیسا میں اس سے پہلے بھی کہہ چکا ہوں ہمدی اُردو کے پہلے باقاعدہ تبصرہ نگار ہیں۔ حالانکہ اُن سے پہلے اُن کے ہم عصر مرہ سید، مائی، منشی منشی ذکا، اللہ حسن الملک، بلگرامی وغیرہ نے بھی کتابوں پر تبصرے کئے لیکن اُن کے پیش نظر اور بھی مقاصد تھے۔ تبصرہ نگاری اُن کے ہاں صرف ایک ضمنی سافعل تھا۔ لیکن ہمدی افادی نے تبصرہ نگاری کو ایک باقاعدہ فن کے طور پر استعمال کیا اور اسی خصوصیت کی بنا پر انہیں تبصرہ نگاری کا امام کہا جاسکتا ہے اور اردو ادب میں یہی اُن کی ادیت بھی ہے۔ اُن کے مضامین سے تبصرہ نگاری کے جو اصول مرتب کئے جاسکتے ہیں یہ ہیں۔

(۱) وقتی مسائل میں دائمی اقدار کا ہونا ضروری ہے؛ اور یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب بنیادی اصول علمی و ادبی تہادیز کو تبصرہ نگاری میں جگہ دی جائے۔

(۲) تبصرہ کرتے وقت مطالعہ کی وسعت سے زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھایا جائے تاکہ ایک مسئلے کے ساتھ اور بہت سے مسائل اور پہلو سامنے آجائیں اور لوگوں کی نظریں اُن مسائل پر بھی پڑیں۔ اس طرح تبصرہ نگار کا کام صرف کتاب کے خدوخال کو ابھارنا ہی نہیں

ہوتا بلکہ دوسروں کو متاثر کرنا اور تجویزیں پیش کرنا بھی ہوتا ہے۔

(۳) جس موضوع یا کتاب پر لکھا جا رہا ہے اُس سے متعلق وہ تمام باتیں اُٹاؤ
نمایاں کر دی جائیں جنہیں مصنف نظر انداز کر گیا ہے۔ اس کے لئے
موضوع بحث پر دوک و مہور ہونا لازم ہے اور ساتھ ہی ساتھ دوسری
کتابوں اور موضوع سے متعلق دیگر خیالات سے موازنہ و مقابلہ بھی
کر دیا جائے۔

(۴) تنقیدی شعور کو اپنا راہبر بنایا جائے۔ اور صرف اُن ذاتی و انفرادی
محسوسات و خیالات کو عقلی رنگ میں پیش نہ کیا جائے۔ جو اس
موضوع یا کتاب کے پڑھنے سے تبصرہ نگار پر طاری ہوئے ہیں۔
(۵) تبصرہ میں ترسفی عنصر کا ہونا ضروری ہے۔ لیکن اگر موضوع یا کتاب
ایسی ہے جس سے بہ مذاقی یا مغرب اخلاق خیالات کے سراپت کر جائے
کا خطرہ لاحق ہے تو اُس پر تنقید سے تبصرہ کیا جائے۔ یہاں عبیدہ
مزاح کا عنصر اور چبوتے ہوئے طنز یہ حملے ضروری ہیں۔

(۶) تبصرہ نگار کے اسلوب میں شاعرانہ سخن سنجی، خوش گوہاری، اور نکتہ بازی
کا ہونا ضروری ہے۔ اچھے تبصرے کے لئے اچھا اسلوب ضروری
ہے۔ اسلوب میں گراںبازی نہیں ہونی چاہئے۔

تبصرہ نگاری کے یہ اصول جو میں نے جہدی افادگی کے مضامین
سے پیش کئے ہیں دراصل تبصرہ نگاری کے بنیادی اصول ہیں
اور چونکہ تبصرہ نگاری علم الاستعداد کا ایک

حق ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ اُس پر سنجیدگی سے توجہ دی جائے اور اس کو بھی باضابطہ ایک فن کی حیثیت سے استمال کیا جائے۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ہمدی کی تسمو نگاری میں جو چیز جان ڈالتی ہے اور جس کی وجہ سے اُن کے مضامین منہ سے بول اُٹھتے ہیں وہ اُن کا اسلوب ادب انشا پردازی ہے۔ یہ بات تو ہم سب تسلیم کرتے ہیں کہ ادب میں اسلوب اور انشا پردازی کی بڑی قیمت ہے۔ لیکن چونکہ اس کے لئے ایک خاص ریاضت کی ضرورت پیش آتی ہے ہم اس سے فرار اختیار کر کے اُس کا جواز یہ تلاش کرتے ہیں کہ ادب زندگی کی ترجمانی کرتا ہے اور چونکہ زندگی ریاضت ہے اور ادب کو زندگی کی ہر غیر وسعتوں اور پستیوں کی طرف توجہ دینی ہے اس لئے اسلوب انشا پردازی زبان اور فن کی طرف توجہ نہیں دی جا سکتی اور جو ادیب فن کی اہمیت کے قائل ہیں انہیں رجعت پسند یا کم از کم قدرت پرست کا نام تو ضرور ہی دے دیا جاتا ہے۔ حالانکہ بات صرف اتنی ہے کہ ادیب اُسی وقت تک ادیب رہتا ہے جب تک اس کی ادبی ہمدردیاں وسیع رہیں اور وہ من پرانی ہی دلچسپی سے توجہ دے جس سے وہ زندگی کی ترجمانی کی کوشش کر رہا ہے۔ زندگی کوئی بھونڈی بے سلیقہ ادب بے سنگم چیز نہیں ہے۔ اس لئے ایک ایسی چیز کو پیش کرنے کے لئے ادیب کی سب سے زیادہ کوشش یہی ہونی چاہئے کہ وہ اپنے خیالات اور تاثرات کو زیادہ سے زیادہ خوش سلیقگی اور موثر لہجے میں پیش کرے۔ بغیر فن کے ادب میں زندگی کا کوئی مفہوم نہیں ہے۔ جب ادیب اسلوب فن اور زبان و بیان کی اہمیت کو جھٹلانے لگتا ہے

تو اُس کی مثال اس بار چچی کی سی ہو جاتی ہے جو روٹی پکانے کا دعویٰ کر رہا ہے لیکن کچی روٹیاں پکاتا ہے۔

نئے لکھنے والوں میں اس بے راہ روی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انہوں نے اپنا رشتہ قدیم ادب سے قطعی طور پر توڑ لیا ہے۔ حالانکہ ہر زبان کا قدیم ادب نئے ادیبوں کو زبان و بیان کے دو نکھرے ہوئے ڈھنگ، صنیات و درخزیاں کے وہ بے باخزانے، الفاظ، محاورات، تشبیہات و استعارات کے وہ لازوال ذخیرے عطا کرتا ہے کہ ادب میں نئی نئی راہیں کھلی جاتی ہیں، اور ادبی زندگی کے حسن میں غنڈ کا نکھار آجاتا ہے اور ادب ایک چھوٹی موٹی کارِ درخت ہونے سے بچ جاتا ہے۔ قدیم ادب کا مطالعہ روایات کا احترام کرنا سکھاتا ہے۔ ادبی تجربوں کو مانگتا ہے۔ نئے تجربوں کے لئے مشاہدات کی کشادہ راہیں کھولتا ہے۔ خیالات کو درست کر دیتا ہے اور ادب کی تخلیق میں ایسی وسعت پیدا کرتا ہے کہ جہاں زبان و بیان کی زبردستی ترقی ہوتی ہے وہاں ادب کے اندر صحت مند عناصر، ادبی تجربے اور تومند ادبی نظریے پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ پُرانے ادب کے مطالعے سے کتنے فائدے ہیں؟ اس کا اندازہ ہی ادیب لگا سکتے ہیں جنہوں نے اس کا مطالعہ کیا ہے۔ انگریزی میں پڑھ کر اردو میں لکھنا ایک ایسا اذہ کو پر افعَل ہے جسے ادبی تاریخ بہت جلد بھول جاتی ہے۔ کوئی خیال اُس وقت تک ادبی تاریخ میں جگہ نہیں پاسکتا۔ دقتیکہ وہ وجدان کے تور میں نہ پک چکا ہو۔ آج کے ادیب اپنے خیالات کو خوبصورتی سے مٹی کرنے سے قاصر رہتے

ہیں۔ قدم قدم پر اُن سے غلطیاں سرزد ہوتی ہیں۔ یہ روش اردو میں روز بروز زعم ہوتی جاتی ہے اور ہمیں تو یہ خدشہ ہے کہ وہ دن دور نہیں جب اردو میں عیشِ ادب کی تخلیق کا سرچشمہ بالکل خشک ہو جائے گا۔ اور اگر اسٹی ادب پیدا ہو گا بھی تو اُن ہی لوگوں کے سہارے جنہوں نے قدیم ادب کو سینے سے لگا یا ہے۔ اس سے پرست کچھ سیکھا ہے اور اسلوب کے ساتھ ایک خاص ذہنی ریاضت بھی کی ہے۔

یہاں اسلوب پراس قدر اہمیت دینے سے میرا مطلب ہرگز نہیں ہے کہ ہر ادیب ایک صاحبِ اسلوب انشا پرداز بن سکتا ہے۔ جیسے ہر شخص اچھا مصنف نہیں بن سکتا۔ اسی طرح صاحبِ اسلوب ہونا بھی ہر کس کے بس کی بات نہیں ہے۔ لیکن ادب میں اپنے مافی الضمیر کو زیادہ سے زیادہ خوبصورتی سے ادا کرنے کی بھی بڑی قیمت ہے۔ دراصل صاحبِ اسلوب بننے کا بنیادی اصول یہی ہے کہ اپنے خیالات کو زیادہ سے زیادہ خوبصورتی، وضاحت اور لچک کے ساتھ پیش کیا جائے۔ کسی نے جب سیتھو آرٹلڈ سے سوال کیا کہ صاحبِ اسلوب کیونکر بنا جا سکتا ہے تو اس نے جواب دیا کہ لوگ یہی سمجھتے ہیں کہ میں انیس اسلوب و انشا پرداز کی کا درس دے سکتا ہوں۔ حالانکہ انشا پرداز بننے کے لئے صرف اتنا ضروری ہے کہ کچھ کہنے کے لئے جو اور اُسے زیادہ سے زیادہ خوبصورتی اور وضاحت کے ساتھ پیش کیا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ادیب جو اپنے مطلب کو واضح طریق پر ادا نہیں کر سکتا، اُس کی تحریروں میں اس کے مطالبہ کی کثرت

کے باوجود) محکمہ رسی، معانی آفرینی، اور تخیل کا فقدان نظر آتا ہے۔ ایک کامیاب اسلوب کے چند عناصر ہوتے ہیں۔ اس میں جہاں صفائی، تناسب، مرکزیت اور توازن ہوتا ہے وہیں اُس میں خوش مذاقی، شاعرانہ لوح، بات کو دلکش انداز میں کہنے کا ڈھنگ اور موسیقی کی کشاکش بھی ہوتی ہے۔ تیراتن کے اسلوب میں پہاڑی چٹے کا سیاہاڑ اور ٹھنڈک محسوس ہوتی ہے۔ سرسید کا اسلوب رواں دواں صوفی اسلوب ہے۔ نذیر احمد کے یہاں زبان، محاورہ اسلوب میں انفرادیت پیدا کرتا ہے۔ شبلی کا اسلوب موثر اور شاعرانہ ہے۔ رہے ہمدی افادی قرآن کے اسلوب میں جہاں نذیر احمد اور آزاد کی دُور دُوروں نے ایک قالب اختیار کر لیا ہے وہاں اس میں شبلی کے اسلوب کی اثر آفرینی اور محکمہ رسی بھی ملتی ہے۔ ہمدی افادی کا اسلوب نذیر احمد، آزاد اور شبلی کے اسلوب سے مل کر بنا ہے، اور اس میں بیک وقت وہ تمام خصوصیات ملتی ہیں جو ان ادیبوں کے یہاں الگ الگ نظر آتی ہیں۔ ہمدی کے اسلوب کی شاعرانہ پلم، طنز، ہنسی ہنسی میں گہری باتوں کو کہنے کا ڈھنگ ایسا منفرد ہے کہ میں اردو کے کسی دوسرے صاحبِ اسلوب انشا پرداز کے ہاں شکل سے نظر آتا ہے۔

جب معنیٰ اپنے خیالات کو نئے پیرا اور نئے انداز سے ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے، اُس کے ہاں نئی ترکیب اور استعارے جنم لیتے ہیں۔ ہمدی افادی کے ہاں یہ کوشش جن کے ذریعہ وہ اپنے محسوسات و خیالات کو ظاہر کرنے کی کوشش کرتے ہیں، دلکش ترکیب اور بندشوں کی پیدائش

” سرستہ سے معتقات الگ کر بیٹے تو کچھ نہیں رہتے۔ نذیر احمد
 بغیر مذہب کے بعد نہیں توڑ سکتے۔ شبلی سے تاریخ لے لیجئے
 تو قریب قریب کو رہے رہ جائیں گے۔ مآلی بھی جہاں تک نثر
 کا تعلق ہے سوانح نگاری کے ساتھ چل سکتے ہیں لیکن آقائے
 اُردو یعنی پروفیسر آزاد صرف انشا پرداز ہیں جن کو کسی ہمارے
 کی ضرورت نہیں؟“

تو میں یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ یہ بات شاید خود انہوں نے اپنے بارے
 میں کہی تھی۔ ہمدی نہ سوانح نگار ہیں نہ تاریخ داں۔ نہ وہ مذہبی مبلغ ہیں اور
 نہ سیاسی پرچارک۔ وہ صرف انشا پرداز ہیں اور اس لئے اُن کو بھی کسی سہارے
 کی ضرورت نہیں ہے۔ اُن کا سب سے بڑا سہارا جہاں اُن کی قوت جملانیاں
 دکھاتی ہے، انشا پردازی ہے۔ وہ صرف انشا پردازی کے سہارے زندہ
 ہیں اور انشا پردازی کے سہارے ہی زندہ رہیں گے۔

(۱۹۵۰ء)

حسنِ عسکری کے افسانے

(۱)

سب کو ایک نظر سے دیکھنے کا ناقابلِ عمل مسئلہ انرا حیرت کی نام نہاد اصطلاح میں قابلِ قبول ہو تو ہو لیکن ادب میں تو کم از کم یہ کسی زاویہ سے بھی مکمل نہیں اور اس میں تو ہر فنکار اور ہر جدا شخصیت کے لئے یہیں مختلف سانچے اور مختلف میدانِ تخلیق کر کے بھر ہر فنکار کی عظمت اور ادبی قدر کا اندازہ لگانا ہوتا ہے۔ اصل میں تخیل کی کمی کے باعث ہم صرف اپنے ہی نقطہ نظر سے سوچنے کے عادی ہو گئے ہیں اور اسی وجہ سے وہ تمام چیزیں اور نظریات جو ہمارے اپنے نظریات سے مشابہت اور مماثلت نہیں رکھتے ہم انہیں مشکوک نگاہوں سے دیکھنے لگتے ہیں اور ان کی رخصت و شعلت پر شک کرنے لگتے ہیں۔ میں یہ سے ہمارے تنقیدی شعور کی بے راہر دی شروع ہوئی ہے۔ ادب میں اس قسم کی جذباتی یک رخی عقیدہ تندی مفید ثابت ہونے

کے بچائے مغرناہت ہوتی ہے۔ ادب کو صرف ایک سپلو سے دیکھنا اور اسے اسی سپلو کے لئے وقف کر دینا ادب کی سب سے بڑی بے نفیسی ہے۔ ادب میں براہ راست عصری واقعات کا ہونا اتنا ضروری نہیں جتنا رائج عصر کا۔ اور رائج مصر ہر بڑے ادیب اور فنکار کے ہاں ملتی ہے۔ وہ ادب صحافت سے زیاں تر یہاں ہے جو مجلس قاذن ساز کے کسی قانون کی تبدیلی سے خود بھی بعد از وقت ہر جائے۔ نظر نہیں معلومات ہم نہیں پہنچاتا۔ معلومات کے لئے قریب سائنسوں اور مورخوں کے پاس جاسکتے ہیں۔ یہ تو ضرور ہے کہ ادب میں ان کا پڑ تو ملتا ہے مگر وہ بھی اسی طرح گھسلا سلا ہوتا ہے کہ ہم کہیں بھی انگلی اٹھا کر یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہاں سے تاریخ، سائنس یا سیاست کی سرحدیں شروع ہوتی ہیں۔ ہر فنکار ایک خاص زاویہ نظر رکھتا ہے اور اسی زاویہ نظر سے وہ زندگی کو دیکھتا ہے اور اسکی میں وہ اپنی گہری دلچسپی کا اظہار کرتا ہے۔ وہ زاویہ نظر اس کے دھماکے، اس کے ذہن اور اس کی شخصیت پر اس درجہ عادی ہو جاتا ہے کہ وہ از خود اس کی تحریروں میں قصیں ہونے لگتا ہے۔ اسی نقطہ نظر کا تحریر میں آنا مقصد کہا جاسکتا ہے۔ اس مقصد میں دوامی اقدار ہوتی ہیں۔ زندگی کے بہت سے ایسے سپلو ہیں جو ادب میں ہنوز نشہ ہیں اور ہمیں ان کی طرف رجوع ہونا ہے ورنہ ادب میں نفرو بازی، سستی، جذباتیت اور انحطاطی عناصر پیدا ہونے کا مزید خطرہ ہو سکتا ہے اور کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ ادب جو تازگی اور وسعت کے نفرو لے کر اٹھا تھا خود زوال پسندی اور انحطاطیت کا شکار ہو جائے۔ ادب میں ہر چیز کا جائز حصہ ہو اور اس کو اتنا ہی حق دیا جائے۔

حسن عسکری کے افسانے آجک کہ اسی قسم کی باتوں اور نظریاتی جذباتی

حقیقت مندی کا شکار رہے ہیں۔ ہر ستمبر ستمبر سے ستمبر تک اس نے کل گیارہ افسانے لکھے۔ وہ نئے دُور کا سب سے کم نویس افسانہ نگار ہے۔ وہ افسانے میں سوتلے پھار، اُتھج اور گہرائی کا قائل ہے۔ وہ ادب کو سستی چیز نہیں سمجھتا اور اسی لئے وہ اس وقت لکھتا ہے جب اس کا تخیل اس کے وجدان اور کیفیت کا جزدہن چلتے۔ اکثر دیا وہ لکھتا اور لکھے چلے جانا وجدانی تحریر اور دماغی تخلیق نہیں ہوتا۔ دماغی تخلیق پُر موڈ، کامیست اثر ہوتا ہے۔ جارحانہ سینڈ اپنے لکھنے کی میز پر بیٹھ جاتی اور منتشر کاغذوں پر لکھتی رہتی اور درمی پر پھینکتی رہتی اور اس وقت تک ہاتھ نہ روکتی جب تک یہ نہ دیکھ لے کہ اب درمی پر مزید کاغذوں کی گنجائش نہیں رہی۔ اس قسم کی تصانیف میں Garrulous Spirit تو مزور جملاتی نظر آتی ہے مگر اہلای روح نہیں ملتی۔ جن حکری اپنے افسانوں کے لئے اسی طرح کا سیکٹر رہتا ہے جب ادب میں دماغی انقلاب پیدا ہو سکیں اور جب فنِ ادبیت کی سرمدیں چھو سکے۔ وہ ادبی افسانہ اور صحافتی افسانہ میں نمایاں فرق محسوس کرتا ہے اس کے افسانے خالص انفرادی ہوتے ہیں۔

(۳)

افسانہ لکھنے کے تین طریقے ہو سکتے ہیں۔ ایک چاٹ چُن یا جاتے اور کچھ کرداروں کو اس چھپا کر دیا جاتے یا پھر کوئی خاص قسم کا ماحول پیدا کیا جاتے اور عمل اور چند کرداروں کے ذریعہ اُسے پھیلا یا جاتے۔ جن حکری کے افسانے دوسری اور تیسری قسم کے امتزاج سے عبارت ہیں۔ وہ ایک کردار منتخب کر لیتا ہے اور پھر واقعات، عمل اور ماحول کے امتزاج سے پھیلا کر اس میں زندگی کی رُوح ڈالتا چلا جاتا ہے۔ کوئی اچھا سا چاٹ ماحول کو اس پر افسانے کی بنیاد رکھتا

ایک دشوار کام ضرور ہے لیکن انسانے میں ایک زندہ مانوس انسان پیدا کرنا جو ہم سے بہت قریب ہو جائے افسانہ نگاری کا ایک زبردست مرحلہ ہے چونکہ ایک اچھے انسانے میں 'مردہ لوگ' ادھر سے ادھر چلتے پھرتے نہ تو کچھ بچے ہی لگتے ہیں اور نہ افسانے میں جان ڈالتے ہیں۔ کردار نگاری حن عسکری کے افسانوں کی نمایاں خصوصیت ہے۔ حن عسکری کے کرداروں میں ظاہر تو کوئی تنوع نظر نہیں آتا۔ وہی اس کا ہر کردار ماحول سے بیزار، ایک نامعلوم سی آواز کا شکار، ایک عجیب سی کش مکش میں مبتلا۔ اپنے چاروں طرف کی دُنیا سے پریشان اور مادی دُنیا سے فرار پر تیار۔ ماضی میں پناہ ڈر موندھنے والا۔ اپنی اندرونی دنیا میں ملن اور عصبی ہيجان کی تسکین پر کچھ خوش اور کچھ مضطرب۔ لیکن عسکری نے اپنے کرداروں کا مختلف ماحول اور مختلف زادیوں سے تجزیہ کیا ہے۔ حن عسکری کے کردار کی عمر جوانی اور بچپن کے درمیانی زمانہ کی ہوتی ہے جو ذابھی ٹھیک طرح سے جوان ہے اور نہ بچہ ہی۔ یہی وجہ ہے کہ یا تو وہ اسکول کی لڑکیاں اپنے کردار کے لئے چنتا ہے یا پھر ایسی دوسری لڑکیاں جنہیں ابھی ٹھیک طریقہ سے شور نہیں آیا لیکن اعصاب میں ہيجان اور اضطراب شروع ہو چکا ہے۔ جس کا انہیں احساس تو ہے۔ لیکن جس کے بارے میں یقین سے نہیں کہا جاسکتا کہ آخر وہ کیا چیز ہے جو اسے احساس تنہائی میں مبتلا کر رہی ہے۔ اس بیزاری، فراریت اور احساس تنہائی کا سبب یہ ہے کہ اس کا کردار اسی عصبی ہيجان کو دُور کرنا چاہتا ہے مگر ماحول نا سازگار ہے اور وہ طرح طرح کی کوشش کے باوجود اس کو دُور کرنے میں کامیاب نہیں ہوتا۔ اس کا ہر کردار خود کو ایک ایسے جزیرے میں محسوس پاتا ہے جہاں کسی دوسرے کا گزر

مشکل سے ہی ہو سکتا ہے۔ جہاں وہ آزاد ہوتے ہوئے بھی آزاد نہیں رہا اور
یہ احساس تنہائی اس قدر شدید ہے کہ اس کے ہر کردار کی پوری شخصیت پر چھا
جاتا ہے اور اس کا کردار اس تنہائی کے باعثوں مجبور و بے بس ہو کر اس بڑی طرح
مغلوب ہو جاتا ہے کہ اُسے ہر وقت یہ خیال سناتے لگتا ہے کہ :-

”انسان کی قسمت میں ہی تنہائیاں ہیں۔ نہ اپنے اندر کسی کو
جگہ دی جاسکتی ہے اور نہ کوئی کسی کے اندر جگہ پا سکتا ہے۔
بس اکیلے تن تنہا۔ چلتے چلے جاؤ۔ یہاں تک کہ رات ہو جائے؟“

”اور پھر اس گھٹا دینے والی تنہائی میں کہ جب زمین اس کے
پہلو سے نکل کر غائب ہو گئی تھی ہر چیز بے اثر اور بے معنی معلوم
ہوتی تھی۔ شاید یہ اندھی تنہائی ایک سیاہ کپڑا تھا جو کائنات
کی زندگی کے منہ میں حلق تک ٹھونس دیا گیا تھا؟“
”وہ اکیلی تھی۔ نہ کوئی دسامند کوئی محرم راز۔ نہ کوئی اس
کی تنہائیوں کو کم کرنے والا بس وہ اکیلی تھی؟“

اس اداس اور اندھی تنہائی کا احساس ہر وقت شدت پکڑے رہتا
ہے اور اُسے اُٹھتے بیٹھتے۔ کھیلنے کودتے۔ آتے جاتے (خیل جبران کے الفاظ
میں) ”حیات“ تنہائی کے سمندر میں گھرا ہوا ایک جزیرہ“ معلوم ہوتی ہے اور
جب وہ دُنیا اور اُس کی تنہائی سے تنگ آ کر ماضی کی رنگینیوں میں خود کو
فراموش کر کے آسودگی حاصل کرتا ہے تو ماضی کے دُکھ بادل جو اسے بہت پہلے پہنچ چکے

چکے تھے منبرِ وطن سے گرجا میں لے لیتے ہیں اور اسے صومری ہوتا ہے کہ اس کا منبر ہلکا ہو گیا ہے اور سر ہلکے ہلکے جھکے کھاتا مروجوں پر پیہ رہا ہے۔ جہاں سکون ہے۔ خاموشی ہے اور مرگت دل کے سترت سے دھڑکنے کی آواز آرہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے سب کرداروں میں (ضمنی سن کے الفاظ میں) (Passion) :

of the Past : ماضی کا شوق اور دلوں رماں رماں نظر آتا ہے۔ ماضی کی یہی

جست اس کے ہر کردار کو تھیل بنا دیتی ہے اور وہ ماضی کے سایوں میں گھر جاتا ہے اور آسمان کی تینیل نیلا ہیں اسے اپنے اندر کھینچ کر میں بنا دیتی ہیں۔

حسنِ حکمرانی کے کردار کسی دیکھی صورت سے جنسی قسم کے ہوتے ہیں۔ ہر

افسانہ میں ایک ذ ایک کردار اس نوعیت کا مل جاتا ہے۔ مگر اس کے کردار کی یہ نمایاں خصوصیت ہے کہ وہ "ایک نارمل" نہیں ہوتا بلکہ وہ ایک فطری جذبہ

کا شکار ہوتا ہے جس کو ہر نارمل انسان اپنی زندگی میں شدت سے محسوس کرتا ہے۔

ایلیٹ ڈولی۔ نتیجہ اور حیل سب اس طرح کے کردار ہیں۔ اس کے کردار کی ہرڑکی

جنسی نا آلودگی کے سبب تا ایک اندھیرے میں کسی کو پکڑنے کی خواہش میں کہے

میں پڑی رہتی ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ اس شکار کی جھاڑیوں کے پیچھے غائب

ہوتے ہوئے اندھیرے میں غائب ہو جائے۔ اس کا کردار موزم اور ہندی کے

درمیان کھڑا ہوا ملتا ہے کیونکہ اُسے احساس ہے کہ نہ معلوم پھر لہار جھاڑیوں

کے نیچے تا اب کتنا گہرا ہے؟ اور اس وجہ سے اس کے کردار اپنے اندر ہی زیادہ

صفت دہتے ہیں اور ایک بیزاری اور ابھری شہوتِ ناما پالنے والا فطری صہنیہ

اس کی پُوری شخصیت پر چھا جاتا ہے نہ اندھیرے کے پیچھے ہے۔ یہی نتیجہ —

ایک سکول کی ڈک — سرچھی رہتی ہے، جے تہائی کا احساس کراتے جا رہے۔
جے مانتوں کو خاطر میں نہ آتے والی کر دیش اس کے بازوؤں کو مل کے دے
دے کر لے پھر کر رہی ہیں کہ وہ انہیں مسلوب یسوع کی تصویر کی طرح دونوں
طرف پھیل دے اور اپنے آپ کو حوائے کر دے۔

یا پھر اسی طرح "میلا و شریف" میں جب بنے کی راکھ نے ان دونوں
کو بیٹے دیکھا تو "اُس کے کہنے اور زیادہ ٹھکے کر میں بنی اور پڑے۔ کندھے
اور آڑے ترچھے ہوئے۔ اس نے اپنی بانہ ساڑی میں سے اندر باہر نکال
دی اور تلی کے بھانے آواز میں بھنگ پیدا کرتے ہوتے یں لی ای! ہکا رنے
تلی! اسمیں کی دونوں پنڈیوں میں گھر گھر ہوئی اور اس کی انگلیوں کے سرے
بومیں معلوم ہونے لگے۔"

"چائے کی پیالی" میں ڈول سوچتی رہتی ہے: "فریدی اپنے پھوٹے
پونڈے ہڈیوں کے ٹکڑوں سے لگا دے، پیسے کوئی اور سے بھیگا ہوا لگا
رکھ دیا، اس کے جسم میں رس اُترتا چلا جائے گا، مگر وہ اسے صاف نہیں کرچی
بلکویں ہی رہنے دے گی۔ اور برنس — برنس نے اپنی تھوڑی سی سینے
کی طرف اشارہ کر کے لفظ چباتے ہوئے کہا: "یہاں ہاتھ رکھے رہتا تھا۔" اور
پھر اس نے ملتیانہ لہجہ میں کہا — "ڈول ہم پیار کر لیں نہیں؟"

اگر مسکری کے کرداروں کی فطری مبنی خواہش شادی جائے تو شاید
سہناہی چوڑویدہ یہی بیان جو ایک خاص عمر کی پیداوار ہوتا ہے تو فیصلہ
کہ بہت جلد پرواز کر دیتا ہے اور بہت سی ذہن نے دلی بلنٹ فرمن کر کے ان پر

حین معلول کی تعمیر ہونے لگتی ہے۔ اگر لو بھر کے لئے اس کا کردار یہ بھی سوچ لے کہ اگر ایسا نہ ہوا تو پھر وہ تمام ہوائی قلعے خود بخود گرنے لگیں گے۔ اس کے ہر کردار پر اندھیرا چھایا رہتا ہے اور یہ اندھیرا اس کے کرداروں کے تصورات کو منور کر دیتا ہے اور بجائیت اور آسودگی چاروں طرف جھلکانے لگتی ہے۔ ڈی، پی، جی، لارنس کے ہاں یہی جلیست جیسا کہ آٹس کھلنے کے لئے تصورات ازیت بن جاتی ہے۔

عسکری کے افسانوں میں یہ بات خاص ہے کہ وہ جنسی جذبہ کا اظہار بلحاظنگی سے نہیں کرتا بلکہ اسے ایک خاص موقع کے لئے اٹھا رکھتا ہے اور جب کبھی ضرورت پڑتی ہے تو مرد موزی طریقہ سے کھڑے ہو جاتا ہے کیونکہ قاری کے ذہن میں اس صورت سے اسید وجم کی حالت پیدا کرنا بہت موزوں ثابت ہو سکتا ہے اور افسانہ میں ایسے جاندار عناصر پیدا ہو جاتے ہیں کہ جن میں بندی اور افسانہ میں اثرات فرخی پیدا ہو جاتی ہے۔ عسکری کے کردار اس طرح بالکل فطری ہیں کیونکہ حقیقت میں وہ اسی ماوی دنیا میں رہتے ہیں۔ ہم سب اسی طرح محسوس کرتے ہیں اور دلت کو تنہائی میں لیٹ کر ہمارے خیالات ادا کرے اور ضرر پیدا کرنے لگتے ہیں اور ہم سب ڈولی، ایملی، فیوٹہ، متیلڈا، نیٹی بن جاتے ہیں۔ اور جس قسم کی 'مریانی' اس وقت ہمارے ذہن میں پیدا ہوتی ہے اسی قسم کی عریانی جن عسکری کے افسانوں میں ملتی ہے جس میں پڑھتے سورج کی خوشگوار حرارت کا عنصر زیادہ غالب ہوتا ہے۔ اس کا کردار بے جوڑ خیالوں کی پیگی میں ادھکتا رہتا ہے اور باطنی کے واقعات یاد آتے رہتے ہیں اور وہ جن تصویر کو شبی دیر چاہتا ہے بھڑا رہتا ہے۔ عسکری کے کردار شور کے بہاؤ میں چلے جاتے ہیں۔

ایک واقعہ یاد آتا ہے سہرہ دوسرا۔ کوئی لڑکا دیکھ کر لاشور کے دیبے سے شور کے درجے میں کوئی واقعہ چلا آتا ہے اور اس سے لذت لینے اور آسودگی حاصل کرنے پر اُکساتا ہے۔ تخیل کی سحرکاری جو فوری جادو کے زیر اثر پیدا ہوتی ہے اس کے افانوں کی نمایاں خصوصیت ہے اور یہیں سے اس کے افانوں میں داغیت کی بنیادیں پر مستحکم ہوتی ہیں۔ کبھی کبھی یہ داغیت خارجی عناصر کے احساس سے متلب جاتی ہے اور کردار خود کو اس دنیا میں محسوس کرنے لگتا ہے لیکن یہ سلسلہ زیادہ دیر تک قائم نہیں رہتا اور کردار سہرا اپنی ہی دنیا میں گم ہو جاتا ہے جس کی پہلا انداز نگاہ ہے جس نے اس طریقہ کو سلیقہ سے اردو میں استعمال کیا۔ اس میں کردار نہ تو خود کو کچھ کہتا ہے اور نہ افسانہ نگار۔ بلکہ کردار کے تخیلات اور محسوسات جس طریقہ سے وہ سوچتا اور محسوس کرتا ہے لکھ دیئے جاتے ہیں اس میں مختلف واقعات، مختلف یادیں اور مختلف زمانے کے پیشتر خیالات ہوتے ہیں اور اسی سوج اور تخیل کے عمل سے پورا افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔

”حاجیادی“ اس نوعیت کا بہترین افسانہ ہے۔ یہ تکنیک خواب بیلری (Day Dream) سے ملتی جلتی ہوتی ہے۔ مختلف یادیں اور واقعات الگ الگ نہیں ہوتے بلکہ وہ سب خیال و عمل کے ایک ڈورے میں منسلک ہوتے ہیں۔ اس تکنیک میں عمل کم سے کم تر ہوتا ہے اور وقت مختصر لیکن کردار شعور اور لاشور کی دستوں میں گم ہو جاتا ہے۔ اس طرح وہ چند لمحوں، منٹوں یا گھنٹوں میں جہوں کی باتیں یاد کر کے ان سے آسودگی حاصل کر لیتا ہے۔ میرے خیال میں جن عسکری کا یہ افسانہ چیخوت کی (The School Mistress) اسکول مٹرس سے

جس سے متاثر ہو کر یہ لکھا گیا ہے، زیادہ کامیاب ہے۔ عسکری کا یہ افسانہ ایک ایسے متوازن اور مناسب ترین طریقے سے چلتا ہے کہ اس میں فنکارانہ جامعیت اور تکنیکی قدرت پیدا ہو جاتی ہے۔ اسکول سٹریس، استثنائی میریا ویسی ایوتا (Marya Vassilye Vinyayn) کی داستان ہے جو قصبے سے (Vyazovye) واپس

جاری ہے اور گاڑی میں بیٹھی سوچ رہی ہے۔ اس افسانہ میں غل بار بار ہوتا ہے کبھی انیوت (Hanov) کے آنے سے اور کبھی کسی خارجی لیل سے یا کبھی سڑک میں پہنچنے سے۔ اور افسانہ میریا کے (Vyazovye) پہنچنے پر ختم ہو جاتا ہے۔ یہ کہانی بھی چیخوت کی دوسری کہانیوں کی طرح ایک ایسے موقع پر ختم ہو جاتی ہے کہ چنانچہ بار بار ہوتا رہتا ہے جس کے ایک مرتبہ کا غل افسانہ نگار نے پیش کیا ہے جیسا غلام عباس کی مشہور کہانی آئندہ میں؟ حرام جادی؟ میں عمل کم سے کم تر ہوتا ہے اور جب غل شروع ہوتا ہے تو افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ چیخوت کے افسانہ کی طرح عمل اس افسانہ میں بھی ہوتا ہے۔ کبھی جیل کے آنے سے کبھی بچے کے دئے سے۔ یہ افسانہ فنی سطح پر اس قدر بانسروہ کر لکھا گیا ہے کہ تکنیکی اعتبار سے اسے ایک شاہکار کہا جاسکتا ہے۔ جذبات، جنسی خواہش کی ہلکی ہلکی چلتی ہریں اور مطالعہ اس افسانہ میں بڑی خوبصورتی سے گل مل کر ایک ہو گئے ہیں۔

”پھیلنے“ نذر اور جمیل دو کرداروں کا تجزیہ ہے اور بالخصوص جمیل کا جس کے ناچنے احساس میں خارجی عناصر کے غیر متوقع طراز عمل سے کھرچن سی ہونے لگتی ہے۔ اور دل علی بابا کے غار میں داخل ہونے کو چاہتا ہے۔ یہ افسانہ جنسی خواہش اور اعصابی ہیجان کا مزید طریقے سے بید فنکارانہ تجزیہ ہے۔ اس افسانہ کے کردار تو بالکل

معصوم ہیں اور انسانی نگار انہیں معصوم بنانے کی فضول سی کوشش کرتا ہے۔ منٹو کے 'پچا ہا' میں کردار کو بے حد معصوم بنانے کی کوشش ملتی ہے جہاں نرملا اپنے ننھے سے ابھاروں پر مرہم کا پچا ہا رکھتی ہے۔ ظاہر ہے کہ سچو ٹسے اندھے سے ابھار میں نہیں داسمان کا فرق ہوتا ہے۔ اور دوسرے یہ بات تو معصوم سے معصوم ذہن میں بھی آتی ہے کہ برابر کی حیامت کے ڈوبے ضرور سچو ٹسے دائیں اور بائیں طرف اپنے تھے مقام پر بیک وقت کیسے ہو سکتے ہیں اس سے افانہ میں فطری پن باقی نہیں رہتا۔ اسی طرح 'لحات' میں عصمت چغتائی کرداروں کو معصوم بنانے کی کوشش کرتی ہے مگر 'لحات' بار بار ڈھکے جانے کے باوجود کھل کھل جاتا ہے اور اس طرح افانہ میں شعوری لذت پرستی کا احساس نمایاں ہو جاتا ہے اس قسم کے موضوعات کے لئے امید و بیم کی یہ دھوٹا چھاؤں کی سی حالت کا ہونا لازمی ہے۔ ایک بات بے ساختہ اور غلط مستقیم کی طرح نہ کہی جاتے۔ بلکہ قاری کے ذہن کو بے حد بلند یوں پرے جا کر پھر وہیں چھوڑ کر کوئی اور بات کہنے سے جہاں انکارانہ مضبوطی پیدا ہوتی ہے وہاں افانہ میں گہرائی بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس قسم کے انسانی سیدھے طریقے سے لکھے جانے سے پرسن کارپٹ لکھنے کا رجحان جاتا ہے۔ عسکری کا افانہ ہر یا طریقہ پر ملتا ہے اور بار بار نقطہ انتہا پر پہنچ کر کسی نہ کسی طریقے سے بات کو کاٹ جاتا ہے جس سے ذہن میں تسنن اور دلچسپی بڑھنے لگتی ہے۔ اور کردار ابداً مل نہیں ہو پاتے اور افانہ اس ذہنی ^{لذت} سے بچ جاتا ہے۔ عصمت چغتائی 'رپڑ' اور 'بیگم جان' کے حہموں کو ہر وقت ملانے کے باوجود بات پیدا نہ کر سکیں جو 'سپیلن' میں صحت ایک آدھ بار ملنے سے ہو جاتی ہے۔ 'سپیلن' اردو کے انسانی ادب میں اس لحاظ سے ایک منفرد اور نمائندہ

افادہ ہے۔

اگر مٹری کے ذہنی ارتقاء کا جز یہ کیا جائے تو پہلے اپنے انساں کا کالج سے گھر تک (بھی سے وہ پروڈی کی طرف مائل نظر آتا ہے۔ یہ احساس کہیں شدت سے اور کہیں عمومی طریقے سے باہر اُبھرتا ہے، میلاد شریف، میں یہ احساس بڑی شدت سے ہوتا ہے مگر موضوع کے باعث زیادہ نہیں اُبھر پاتا، ذکرِ انور میں یہ رجحان بہت گہرائی کے ساتھ اُبھرتا ہے۔ پروڈی اُردو ادب میں بے حد کم ہے کہنا یہاں کیوں کی چن پیر پروڈی کے علاوہ چار دیواری پیر پروڈی کم ہی ملتی ہیں۔ یا قراداد میں بھونڈا لٹا ہوا ہے یا نرا چکر کڑی خوش مذاق طنزیہ و مسخرانہ تنقید پروڈی کی بنیاد ہیں پیر پروڈی اور پیرسک کی جلدی ایک دوسرے سے بہت قریب ہو کر گزرتی ہیں اس لئے معمولی فنکار کا اس صنف میں کامیاب ہونا مشکل ہی ہوتا ہے۔ پروڈی کا یہ مطلب نہیں کہ مسخرانہ و مزاحیہ طریقہ پر کسی دوسرے صنف کی تحریر کی نقل کر دی جائے بلکہ یہ ایک قسم کی تخلیقی تنقید ہوتی ہے۔ قابو پایا ہوا یا بغیر پروڈی کی جان ہے۔ پروڈی نگار کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ اس قسم کی پروڈی لکھے جو بذاتِ خود دلچسپ بھی ہوں اور وہ پڑھنے والا بھی جو اصل تحریر سے واقف نہیں ہے اسی قدر نکتہ اندوز ہو سکے جس قدر واقف کار پڑھنے والا، ذکرِ انور اُردو کی تمام پروڈی میں سب سے زیادہ کامیاب کے ساتھ اس معیار پر پوری اترتی ہے ذکرِ انور خوش مذاق، طنزیہ و مزاح کا ایسا فنکارانہ امتزاج ہے کہ جو نمونہ کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ پیل کے پتے پر طول سارٹیکٹ لکھ کر دینے کا واقعہ، شیخ مرادی کا شاہ عالمگیر کے ساتھ ہم دکن میں شامل ہونے اور بدستِ جافشانی اور نکاحی

پر ایک قطعہ آوازی اور عہدہ پٹواری کے پانے کا حال۔ شاعری کا تذکرہ، والد کی کرامت۔
علائقہ نوہی سے زندگی شروع کر کے مغربی ملک پہنچنے کی بے پناہ ترقی کا حال۔ شیخ بناری
کے نام کی وجہ تسمیہ۔ یہ سب واقعات سوانح نگاری کے پُرانے اسلوب میں اس قدر لُپس
امان فرما دیے گئے ہیں کہ اردو کے افسانوی ادب میں اس رنگ کی دوسری
پیروڈی نہیں ملتی۔ وہ پیروڈیاں جو نئے افسانوی ادب میں ملتی ہیں ان میں سے اکثر
پیروڈی سے زیادہ (Burlesque) سے بے حد قریب رہتی ہیں۔

”مغنیوں کے دام“ انیسویں صدی کے فرانسیسی ادب کے بنیادی خیالات و تصورات
سے جس کے طبع ہمارے دیر و غیرہ تھے، متاثر و اغوذ کر کے لکھا گیا ہے۔ اس میں ایک
شخص ذہن و سمجھ کے بعد ہی کی تلاش کا فیصلہ کرتا ہے۔ پہلے تو وہ کنواریوں کی صحبت
لے کر اس مقصد کو حاصل کرنا چاہتا ہے مگر اس خیال سے کہ کنواریاں کو لڑکیاں تو ہیں نہیں
کہ سگے اور خود لائے اس لئے طوائفوں کو آزاد کار بنانا ہے۔ پہلے تین روپیہ مایوں کے
پاس جاتا ہے مگر وہاں اس کے بدی کے تصور کو نہیں پہنچتی ہے چنانچہ فلسفیانہ بدکاری
کا قائل ہوتا ہے۔ اسے عورت نہیں بلکہ بدی چاہئے تھی۔ بدی تو جب کامل ہوتی
ہے کہ اس میں بدی کا احساس اور دم و دماغ کو مکاری کے جانے کی طرح توڑ پھینکنے اور
نیکی پر غلبہ لہری لگانے کا احساس بھی شامل ہو۔ بدی تو ہونی چاہئے۔ تنگ و مردانگ۔
سرخ جھاڑ نہ پہلاڑ۔ گاڑیجے جیسی رانیں۔ پستان بھیدا کدو۔ آنکھیں لال انگارہ شہرت
کے اے نہ سے مال ہستی پہ جریخ مار کر۔ ہاتھ لے جس کے سینے پر نسوں کی نسلیں
ہلاک ہو جائیں۔ کچھ رسی ایک منگ اس میار پر پوری اترتی ہے مگر جب وہ اندر
داخل ہوتا ہے تو وہ یک لخت بدل جاتی ہے اور ایسی رسمی باتیں کرتی ہے کہ وہ گہرا

انتہا ہے۔ وہ اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ وہ ظاہر میں کہیں ہی ہو مگر دل کی ایک تھوڑی سی اور معصوم۔ اور یہاں اس کا انسانیت کے مستقبل کا تاریک تصویر یک لخت بدل جاتا ہے اور وہ اس بات کا قائل ہو جاتا ہے کہ زندگی برکت حالی ہے اور بدی میں سے بھی کوئی نکل سکتی ہے جیسے گہنگا دریاپ سے پاک باز بٹیا۔ اور وہ اپنی مایوسی پر طمانی کرنے لگتا ہے اور اب وہ ایک بہتر اور زیادہ شریف النفس بن کر لوٹ رہا ہے۔

منٹو کے ”ڈرپک“ میں جاوید بدی کی نہیں بلکہ عورت کی تلاش میں نکلتا ہے۔ لیکن اس کی داخلی جھجک احمد ڈرپک سے عورت تک پہنچنے نہیں دیتی اور وہ اُلپس چلا آتا ہے اور ایک خوشی اپنے دل میں محسوس کرتا ہے کہ وہ ایک گناہ سے بچ سکا جا رہا ہے کو عورت چاہئے مگر جھجک کے باعث وہ عورت بھی حاصل نہیں کر سکتا۔ ”گھٹیاں کے دلم“ میں وہ عورت حاصل کر لیتا ہے مگر جی نہیں۔ اور اسے عورت نہیں بلکہ بدی چاہئے تھی اور یہی دونوں افسانوں کا بنیادی فرق ہے۔

عسکری کا یہ افسانہ مختلف فرانسیسی مصنفین کے بنیادی تصورات کا مرکب ہے۔ افسانہ ایک خاص تصور کے لحاظ سے تو بہت اچھا ہے مگر اس میں فلسفیانہ نظریات کے غیر انسانیوی اسلوب بیان نے افسانہ کو ایک مذہب غیر شگفتہ بنا دیا ہے جس کی وجہ سے وہ تاثر شدت اور اثرات مرتب نہیں ہوتے جو عسکری کے اور افسانوں سے ہوتے ہیں۔ اس نے اس افسانے کے لئے بہتر ہوتا کہ اس سب فلسفیانہ تصورات کو اپنے دھبہ میں دھپایا جاتا اور اسے اپنے دھبائی رنگ میں ایک اور زیادہ خوشگوار طریقہ سے پیش کیا جاتا۔ مگر چونکہ وہاں بڑا بڑا فلسفہ وغیرہ کے ہو بہو نظریات نقل کر دیے گئے ہیں اس لئے افسانہ معنوں تو ہو جاتا ہے

مگر ایک مذہب انشاء نہیں رہتا اور جہاں کہیں انشاء نگار خد ہوتا ہے انشاء میں وہیں سے جان پڑتی شروع ہو جاتی ہے۔

”قیامت ہر کاب آئے نہ آئے“ عسکری کا ایک طویل انشاء ہے۔ یہ انشاء اُس کے سب انشائوں سے اس نئے فوجیت سے جاتا ہے کہ اس میں شکستگی اس کے سب انشائوں سے کہیں زیادہ ہے۔ اور اس کا سبب شاید یہی ہے کہ اس انشاء میں اس کے اور انشائوں کے ربطات، عیاشی کو رد کرنے کے باوجود، ہندوستانیہ زیادہ ہے۔ مس گلیڈس کے آنے سے پہلے، پراخاء کا بیشتر حصہ شعل ہے مختلف طبقوں پر اس کی آمد کی اطلاع کا کیا عمل ہوا اور کس کس نے کیا کیا تیاریاں کیں اور اپنے معیار اور معاشرہ کے مطابق کیا کیا بائیں سوچیں اُن کا بے حد دلچسپ تذکرہ ملتا ہے۔ اور اس طرح مس گلیڈس کے ارد گرد بہت سے کردار جمع ہو جاتے ہیں۔ جیسے غلام عباس کے انشاء ”سماں میں“ فروغ بھابھی کے ارد گرد۔ اگر سے بیک وقت مختلف طبقہ کے کرداروں کی ذہنیت بہت خوبی سے واضح ہوتی ہے اور بہت سے کردار ہمارے ذہن میں جمع ہو جاتے ہیں اور ہم انتظار کرنے لگتے ہیں کہ دیکھئے اب کیا ہوتا ہے۔ مگر مس گلیڈس کے آنے کے بعد آٹھویں حصہ میں سب پر رد عمل کا اظہار ملتا ہے۔ قیامت آئی مگر تالاب میں کچھ زیادہ ہریں پیدا کر سکی اور وہ تمام شور و غضب اور چرچا یوں نہیں معمولی سانچیت ہوا۔ یہیں سے انشاء نگار کے فن کا نازک ترین مقام شروع ہوتا ہے لیکن انشاء نگار اس موقع پر ایسے فنکارانہ ضبط اور ٹھراؤ سے کام لیتا ہے کہ انشاء کا آخری حصہ بالکل مختصر ہونے کے باوجود متناسب اور متوازن رہتا ہے۔ آنے سے پہلے ریشم کا پورا لباس تھان

انگوٹھی میں سے نکلتا رہتا ہے۔ لیکن آنے کے بعد افسانہ نگار پوسے تھان کو اپنی منہی میں لے لیتا ہے۔ یہاں افسانے کا فن معراج کو پہنچ جاتا ہے اور افسانہ فنی تاثراتی، احساساتی، پل مراٹے کا بیانی کے ساتھ گزر جاتا ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے پہلے آٹھ حصے بیانہ ہیں۔ نواں حصہ ڈائری فارم میں ہے اور دسواں حصہ خط کی شکل میں۔ یہ افسانہ اپنی ہلکی پھلکی مزاج اور تسخیر، بے حد خوشگوار اور تیز رفتاری اسلوب (جو عسکری کے دوسرے افسانوں میں کہیں نظر نہیں آتا) مواد کو گوندھنے کے سلیتے، زبان اور ہمہ کی خوشنسی۔ خوش مذاقی اور جازیبیت کے لحاظ سے عسکری کے سب افسانوں سے باری لے جاتا ہے

(۳)

آخر کوٹلر نے اپنی مشہور کتاب 'دی یوگی اینڈ دی کومیسار' میں ترگنیف کے متعلق لکھا ہے کہ وہ اپنے کھنے کی میز کے نیچے گرم پانی کی بالٹی میں پیر ڈال کر ہی کھ سکتا تھا جبکہ اس کے منہ کی سانپ کی کھڑکی کھلی رہتی۔ گرم پانی سے اہام۔ تحت الشعور اور تخلیقی دسیلوں سے مراد ہے اور کھلی ہوئی کھڑکی بیرونی دنیا کو ظاہر کرتی ہے جو خام مواد فنکارانہ تخلیق کے لئے پیش کرتی ہے لیکن جن عسکری کے ہاں تخلیقی عمل کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ وہ کھلی کھڑکی میں سے کھڑا جھانکتا رہتا ہے اور جوہی وہ کافی جھانک چکتا ہے تو پھر کھڑکی بالکل بند کر دیتا ہے۔ کھڑی چڑھا دیتا ہے۔ پردے کھینچ دیتا ہے اور پھر گرم بالٹی میں اپنے پیر ڈال کر بیٹھ جاتا ہے اور پھر اہام اور تخلیقی دسیلوں کی پیدائش پر اس موڈ کا منتظر رہتا ہے جو اس کے افسانوں میں عام طور سے نظر آتا ہے۔ جن عسکری خارجی دنیا سے الگ ہوتے

ہوئے بھی مندراری نہیں ہے۔ کیونکہ وہ عام مواد ہی دُنیا سے لیتا ہے اور غایت ہی سے داخلیت کی طرف رجوع کرتی ہے۔ جن عسکری لپے کرداروں کا ذہنی اور شعری تجزیہ کرتا ہے اور اپنے احساسات کو کردار کے پس منظر میں لے جاتا ہے۔ اور اسی تجزیہ سے اس کے ہاں جزییات نگاری کی بنیاد پڑتی ہے۔ جزییات نگاری بہت نازک چیز ہے اس سے افشاء میں شدت تاثر بڑھ سکتا ہے اور گٹ بھی سکڑ سکتا ہے لیکن عسکری کے ہاں جزییات کا اثر افشاءوں کے پورے ماحول، پوری فضا، پورے تانے بانے اور کردار نگاری پر پڑتا ہے۔

جن عسکری کے کرداروں میں انانیت اور برتری کا شدید احساس ہے۔ اہل میں انانیت اور برتری کا احساس کمتری اور ماحول کی ناسازگاری کے احساس کا ردِ غل ہے۔ ویسے تو فرائیڈ کے الفاظ میں ہر فرد میں ذہنی غل کا ایک مربوط نظام ہوتا ہے جسے ہم ”انا“ کہتے ہیں لیکن عسکری کا کردار جب ماحول کی ناسازگاری اور خارجی عناصر کی بے تحشی اور انتشار کے باعث خود کو اس دُستِ دنیا میں ایک حقیر سی شے سمجھنے لگتا ہے تو پھر خود اپنے اندر سکون اور احساس کی دُنیا ڈھونڈتا ہے اور اس دُنیا میں اس قدر مُست ہو جاتا ہے کہ پھر وہ اپنے مقابلہ میں کسی کو نہیں سمجھتا اور یہ احساس برتری اس کی تمام شخصیت پر چھا جاتا ہے اور اسی طرح وہ خارجی دُنیا سے منقطع رہنے کو ترجیح دیتا ہے۔

• مگر اہل (دگر دو پیش) چیزوں کے ساتھ وہ اپنی مصنوعی دلچسپی کو زیادہ دیر تک قائم نہ کر سکی۔ اور اسے یقین ہو گیا کہ اپنا دل پہلانے کے لئے اسے اپنے اندر ہی کوئی چیز تلاش کرنی پڑیگی۔

” مگر اس سے زیادہ اسے زمان و مکان کا کوئی شعور نہ تھا۔ وہ اپنا جسم
 بلکہ کھو بیٹھی تھی۔ وہ کسی لطیف شے میں تبدیل نہیں ہوئی تھی۔
 بلکہ محض ایک شناخت۔ صرف ایک خیال۔ ” میں ” باقی
 رہ گئی تھی؟“

(چائے کی پیالی)

یہی انا اس کے ہر کردار میں نمایاں طور سے ملتی ہے اور حسیب اس کا کردار
 اپنی شخصیت کو سکڑتا دیکھتا ہے تو طرح طرح سے اپنے بازوؤں کو سامنے لاتا ہے جیسے
 کوئی دار و درک رہا ہو۔ اس کا کردار سیدھا، ٹیڑھا میڑھا، آڑا ترچھا سوچتا رہتا
 ہے اور واقعات کا ایک ایسا انتخاب ساندھ جاتا ہے کہ دُور دُور کے واقعات پہلے
 بھر میں سامنے آجاتے ہیں۔ ماضی سب کو پسند ہوتا ہے کیونکہ وہ خواہ مخواہ دلکش
 اور شاندار دکھائی دیتا ہے اور اس کا اعادہ کرنے کی طرف طبیعت خود بخود مائل
 ہوتی ہے مگر چونکہ اس کا تکرار محال ہے اس لئے کچھ دیر اس میں کھو کر آسودگی
 حاصل کرنے میں کچھ مضائقہ نہیں۔ عسکری کے کردار اسی لئے ماضی کے دلدادہ
 ہوتے ہیں۔

حن عسکری کے افسانوں میں پلاٹ نہیں ہوتا۔ بلکہ کردار کا ذہنی تجربہ
 پلاٹ بن جاتا ہے اور اس میں وہ بہت کامیاب رہتا ہے۔ اور جہاں کہیں
 وہ پلاٹ پر اپنے افسانے کا ڈھانچہ قائم کرتا ہے وہیں اس کا افسانہ اکثر پھپسا
 ہو جاتا ہے۔ اور اس میں کچھ بھوکا پن اور زبردستی کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔

ایک خط میں عسکری نے پلاٹ بھالے کی کوشش کی ہے۔ مگر اس کا یہی افسانہ سب سے ناکام کوشش ہے۔ عسکری کے افسانوں کے پلاٹ کو غیر واضح پلاٹ کا نام دیا جاسکتا ہے۔ غیر واضح پلاٹ میں متعدد مضامین واقعات بغیر کسی منطقی تعلق اور ربط کے جوتے ہیں۔ بیان کے اتحاد کا انحصار عمل کی حرکت پر نہیں ہوتا بلکہ مرکزی کردار پر ہوتا ہے جو منتظر حاضر کو ایک جگہ جمع کر دیتا ہے۔ عسکری کے افسانوں میں یہی کوئی مرکزی خیال نہیں ہوتا۔ تمام واقعات اس کے کرداروں کے گرد و پیش گھومتے ہیں اور اس طرح جب کردار کی قوت تکمیل کسی اور طرف مڑ جاتی ہے افسانہ بھی اسی طرف مڑ جاتا ہے۔ یہ موڑ عسکری کے افسانوں میں بار بار آتے ہیں اور کچھ اس قدر چست اور ریاضیاتی ہوتے ہیں کہ افسانے میں فنی لحاظ سے بے حد پنہلی پیدا ہو جاتی ہے۔ چلتے چلتے اس کا افسانہ ایسے مڑ جاتا ہے جیسے ایک چابک دست تیز دلوٹری۔ افسانے کے تمام عمل اور رفتار کی زمام مرکزی کردار کے ہاتھ میں رہتی ہے۔ اس طریقے نے اردو میں ایک نئی تکنیک کو جنم دیا ہے۔ ”حرام جادی“ اس تکنیک کا اردو افسانوں میں نمائندہ اور پیش رو افسانہ ہے۔ اس افسانے میں عسکری اپنے مواد اور فن پر پوری طرح قابض ہے۔ ٹھٹھا سے آخر تک افسانے میں ایک خاص تناسب اور توازن برقرار رہتا ہے

اپنی انفرادیت کو نمایاں طور پر برقرار رکھنے کے لئے ہر افسانہ نگار خود کو ایک نہ ایک طبقہ یا علاقہ کا مترجم بنالیتا ہے۔ اردو کے افسانوی ادب میں کوشن چند نے کشمیر کی حسین دادی اور دہلی کے رہنے والوں کو پیش کرنے کی سطحی کوشش کی۔ عصمت چغتائی نے متوسط طبقہ کی مسلمان لڑکیوں کی ترجمانی کی۔

سجاد حسن منٹو نے طوائفوں اور متنوع جنس کے شکار رنگا رنگ کرداروں کا تجزیہ کیا۔ اٹک نے ہندوؤں کے متوسط طبقہ کو اپنایا۔ بونت سنگھ نے پنجاب کے دیہاتوں کو پیش کیا اور سکوں کے حالات اور رہن سہن سے اپنے افسانوں کو بُنا۔ دیہندہ رستیا رتھی نے مختلف صوبوں اور زبانوں کے گیتوں اور غانہ بدوشوں کی زندگی سے اپنے افسانوں کے تار پود بنے۔ اس تخصیص کا چاٹ اور کردار پر خاص اثر پڑتا ہے۔ جن عسکری نے اپنے افسانوں میں متوسط طبقہ کے ایک خاص قسم کے لوگوں کی ترجمانی کی "جہاں روحانی حیثیت سے فیصلہ کن واقعات جوتے ہی کم ہیں بس وہی بے رنگ ہوا ری اور کیانی" اور حقیقت یہ ہے کہ متوسط طبقہ کے ہاں نئے اور رنگا رنگ واقعات کا ہونا ایک عجوبہ ہے۔ گیتھن مینفیلڈ اپنے مشہور افسانہ BLISS میں ایک جگہ اسی متوسط طبقہ کے متعلق لکھتے ہیں۔

"..... Why ! why ! why is the middle class so stoddy, so utterly without a sense of humour."

اس طبقہ کے افراد میں تو ذہنی الجھنیں ہوتی ہیں اور ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ عسکری کے افسانوں میں سوائے ان الجھنوں کے (جو مختلف نوعیت کی ہوتی ہیں) تجزیے کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ اور یہی احساساتی جہزیئے بار بار اس کے افسانوں میں ملتے ہیں۔ اس سے یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ عسکری پوری طرح اس طبقہ کو اپنے افسانوں میں پیش کرتا ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ اس طبقہ کے اس ذہنی حصہ کو پوری طرح پیش کرتا ہے۔ اس کی ترجمانی اردو کے افسانوی ادب میں اب تک کسی نے نہیں کی اور یہی وجہ ہے کہ عسکری کے افسانے یہاں بھی منفرد رہتے ہیں۔

محن عسکری کے افسانے ایک خاص ڈھنگ، پہلے سے سرچا ہوا اثر پیدا کرنے کی شعوری کوشش کے ساتھ لکھے جاتے ہیں جن میں ایک خاص قسم کا سڈا پن، حقیقت، تناسب اور مزونیت ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے اس کے افسانوں میں تاثر اور اثر انگیزی کا جائز تناسب برقرار رہتا ہے اور اسی سائنٹفک ترتیب سے اس کے افسانے سلی جذبات سے پرکھ جاتے ہیں۔ یہی بے ترشبی کوشش خدوہ کے اکثر افسانوں میں سلی جذبات پیدا کرتی ہے اور افسانے کے دیر پا اثر سا بعد میں ایک غیر معمولی کمی پیدا ہو جاتی ہے۔ اگر محن عسکری کے افسانوں میں مصورت کے ساتھ یہ ترتیب نہ ہوتی تو اس کے افسانے بے ہنگم سے ہو کر رہ جاتے اور یہ انتشار اس کے افسانوں میں کوئی خصوصیت اور کوئی فنکارانہ انفرادیت پیدا ہی نہ ہونے دیتا۔ یہ ترتیب اس کے ٹیکنیک پر محدود رجحادی ہونے کی دلیل ہے۔

اب محن افسانوں اور ناولوں میں یہ ہوتا تھا کہ عمل اور وقت میں تناؤ کے مطابق بند اور فاصلہ رہتا تھا اور اسی کی مناسبت سے کہانی بڑھتی تھی لیکن ادب کی جدید تحریکوں میں اتحادِ زمان کا عنصر کچھ زیادہ اہم نہیں رہا تھا اور زمان کی اہمیت اس حد تک کم ہو گئی ہے کہ نئے افسانہ نگار صبح اور شام کو کبھی ایک دن تسلیم کرتے ہوئے ہیں دہشت کا اظہار کرتے ہیں۔ مارسل پر درست۔ دور دورہ تھی رجسٹرڈ محن اور محسن جو محسن نے تو اس وقت کے عنصر کو بالکل غیر اہم قرار دے کر اپنے ناولوں اور افسانوں کی بنیاد ڈالی۔ وقت کا ہر لمحہ ایک اہمیت ثابت ہو سکتا ہے۔ ہر لمحہ پر ایک عظیم ناول لکھا جاسکتا ہے۔ وقت کی کوکھا ثبات مصنف نہیں ہوتی بلکہ اس کی اقدار اضافی ہوتی ہیں۔ اس قسم کے افسانوں میں

عمل اور خیال کوئی وقت نہیں رکھتے۔ ہرٹ شور کا بہاؤ ہی زیادہ اہم رہتا ہے۔ اور اس شور کے بہاؤ کے ساتھ ذہنی ٹکڑوں اور انگلیوں کا لاتنا ہی سلسلہ بغیر کسی ربط اور اتصال کے رہتا ہے۔ یہ طریقہ کار جن قدر سہل ہے اسی قدر مشکل بھی۔ ذرا سے جھول اور بے ترتیبی سے پورا انسان بے اثر ہو سکتا ہے۔ ترتیب اور تناسب کو برقرار رکھنا بڑا مشکل کام ہے اور اسی لئے آج تک نئے انسانوں میں عسکری کی طرح کوئی بھی اس تکنیک کو پوری طرح نہ بھاسکا۔

حسن عسکری اپنے انسانوں میں کرداروں کے ذہنی تجربہ اور شور کے بہاؤ میں اپنی ذمہ داری کو بھول نہیں جاتا۔ اسی لئے وہ اپنے جزئیاتی تفصیل اور شور کے بہاؤ کے دوران میں استہزا اور تمسخر کا استعمال کرتا رہتا ہے جس سے اس کے انسانے دلچسپی اور شگفتگی کے حامل ہو جاتے ہیں اور پڑھنے والا بد مزگی اور اضطراب محسوس نہیں کرتا بلکہ اس کا ذہن ہر دم تازہ ہو کر دلچسپی اور وابستگی کو برقرار رکھتا ہے۔ یہ استہزار اور تمسخر کچھ اس طرح چلتے چلتے آ جاتا ہے کہ جیسے یہ بھی شور کے بہاؤ کا نتیجہ ہے۔ اور یہ بالخصوص ایسے موقعوں پر زیادہ آتا ہے جہاں انسان میں خشکی سی پیدا ہونے کے قریب ہوتی ہے۔

* ہاں جب سلام پڑھنے کے دوران لوگ اس مصرع (اور سے سمور سینہ) پر پہنچے تو کلثوم کا بدن جسے اس نے بڑی خشکی سے ٹھنڈا کیا تھا، سپر گرم ہو گیا۔ اور اس کے سر میں خوارے پھوٹنے لگے۔ ”ہبیط وحی سکینہ“ سے بوانا طر اور سپاہنی دونوں کو اچلوں والی سکینہ یاد آئی۔ بوانا طر تو یہ سوج رہی تھیں کہ اب سکینہ

نے پیسے کے چھ پنجوں کے بجائے پانچ کر دیئے ہیں اور انہیں لوٹ رہی ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس کے اُپٹے کٹے ہٹکے ہوئے ہیں مگر سپاہی کو اس پر ہنسی آرہی تھی کہ وہ اپنی بہو کو لڑائی میں کیسی کسی گایاں دیتی ہے۔ (سیلا و شریف)

”مگر یار! اشرف بیچ میں بول اُٹھا۔“ ان کی مٹی بڑی نفیس انگریزی بولتی ہے۔ ایک دن اسے کرسی چاہئے تھی، باہر دھوپ میں بیٹھے کوا میں نے اسے اپنی کرسی دے دی کہ لیجئے، یہ لیجئے کرسی کے کہنے لگی، ”ٹینک یو!“

———— پادری صاحب بولے اصل بات یہ ہے کہ اب وہ آجائے گی۔ نہانے دلہنے میں بہت پانی خرچ ہوگا۔ وہ نہاتی ہے روز گرمیوں میں۔ میں نے دل میں کہا کہ ابی لاؤ میں ہنسلا دیا کروں گا شک سے، اور جو کہو گے تو مل مل کے سب میل کھیل بھی اتار ڈالا کروں گا! روز کہو گے تو روز!

”کیوں بے مجھے بھی بھجواوے“ مرہو نے اپنی سفارش کی ہیں نیل مل دیا کروں گا۔ اچھا ہے بدن چکنا رہے؟ (قیامت ہمرکاب آتے نہ آتے)

”چچا ————— چچاؤں ————— کے ذکر سے زیادہ اس کی زبان کو رواں کر دینے والی چیز اد کوئی نہ تھی۔ درحقیقت اس کے چچا دنیا کی ہر نعمت کی طرح آتی جاتی چیز تھے، شاید اس کے نزدیک

چمپا کی تعریف ہی یہ تھی یہ وہ چیز جو بغیر کسی توقع کے آجاتے اور
جا کر سچر کبھی نہ آتے۔ (اندھیرے کے پچھے)

بات اور صورتی رہ جانے لگی اگر عسکری کے انسانوں کی ابتدا و انتہا کا
ذکر نہ کیا جاتے۔ جن عسکری کا ہر افسانہ کچھ اس طرح شروع ہوتا ہے کہ ہمیں
یوں لگتا ہے کہ اس کا ہر کردار ایک مدت سے کچھ سوچ رہا ہے اور سوچتے
سمجھتے زندگی کا ایک اہم لمحہ یا واقعہ سامنے آ جاتا ہے اور اسی واقعہ یا لمحہ سے
افسانہ شروع ہوتا ہے۔ اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ افسانے کردار کی زندگی کے
چند لمحات کا ضروری حصہ ہیں جہاں اب وہ ایک فیصلہ کی کشمکش سے عمل کی کشمکش
میں آگیا ہے۔ جس سے قاری کے ذہن میں ایک دلچسپ سی کسک پیدا ہونے
لگتی ہے جس کے سہارے وہ افسانے کی آئندہ منزلوں کو طے کرتا چلا جاتا ہے۔
اس قسم کی ابتدا میں عسکری کے افسانوں میں غیر معمولی فنی تاثر پیدا کر دیتی ہیں۔
افسانہ کچھ یوں کہتا ہے، 'اچانک'، ایک دم اور غیر متوقع طریقہ پر شروع ہو جاتا ہے۔
پہلے میں _____ جب تک کہ اس طرف خیال تک نہ گیا تھا مگر ذکر کے
غیر متوقع طرز عمل نے اس کے دل میں بھی دلچسپی و نہ کم از کم کھرچن سی تو مزور
پیدا کر دی؟ اور قاری کے ذہن میں ایک دم یہ دلچسپ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کس
طرف؟ میلاد شریف میں _____ اسکی شیخ نبیاد علی یہی طے کر رہے تھے کہ جمہور
کا دل رکھیں یا جمعہ کا اور بڑے پتائے ہوں یا جلیبیاں یا لڈو؟ اندھیرے کے
پچھے میں _____ اسے جس کا اندیشہ تھا آخرد ہی ہوا تھا اور اس کی تمام
جلدی بالکل بنے تیر ہو رہی تھی؟ اس طرح افسانہ بڑھتا ہے اور سچر آخر تک یہی

سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اختتام پر قاری کے ذہن میں ایک گونڈ کش مکش سی باقی رہ جاتی ہے۔ اور وہ اس کش مکش کو مختلف زاویے نظر سے سمجھنے لگتا ہے۔ ایسے موقعوں پر جو کچھ عسکری ہتیا کرتا ہے وہ منفی ہوتا ہے اور قاری کو ابتدائی پہلو غور اپنے ذہن کے ذریعہ ہتیا کرنا پڑتا ہے اور یہاں اچھے اور اچھے عمدہ مجھ بوجھ اور گہرے عموماً والا قاری افسانے کی گہرائی تک پہنچ کر اس سے صحیح معنی میں لطف اندوز ہو سکتا ہے درحقیقت پڑھنے والے کے لئے نہ تو کچھ بعد میں واقع ہوتا ہے اور نہ کچھ افسانے میں۔

اُردو افسانے میں اب تک جہاں کردار نگاری کی کمی رہی ہے وہاں یہ بھی کمی نمایاں طور پر محسوس ہوتی ہے کہ کردار کے استعداد، معیار اور سوسائٹی کے مطابق اس کی زبان نہیں سمجھی جاتی۔ یہ چیز بہت مشکل ہے۔ کرشن چندر اپنے کرداروں کو گامیاں تو خوب سکھا دیتا ہے لیکن جہاں ان کی روزمرہ کی زبان کا موقع آتا ہے وہاں وہ اپنا پہلو بچا جاتا ہے۔ محنت اپنے افسانوں میں اکثر اس قسم کے چلے لکھ جاتی ہے یا سپر احمد علی نے ہماری لگی اور استاد شموخاں میں یہ زبان بہت فکاڑ طریقہ پر استعمال کی ہے جو دہلی کے کرخندادوں اور غلط طبقہ کی زبان ہے۔ لیکن اکی علاوہ شاید ہی کوئی افسانہ نگار ہو جو ہو بہو اس طرح کی زبان لکھتا ہو جن عسکری اپنے افسانوں میں سب سے پیش پیش ہے۔ اگر کردار کے ماحول و معیار کے مطابق زبان نہیں لکھی جلتے تو وہ افسانہ فنی لحاظ سے مکمل ہونے کے علاوہ ایک کردار کی صحیح ترجمانی بھی کرے گا۔ جس سے قاری کا ذہن معا کر دے، نا تو بہت، سی محسوس کرنے لگا اور کردار ذہن پر اپنا رنگ بھاتا شروع کر دے گا جن عسکری جس قسم کا کردار

ہوتا ہے اسی قسم کی زبان استعمال کرتا ہے۔ 'سپسٹن' میں نندو کی زبان :-

۱۰ اچا تو یہ ہیں ناسیاد شفاق علی۔ یہ ہزار کے ٹکڑے پر جو رہو ہیں ہیں

— مرنے سے — بڑی بڑی سوئیں — فوڈ ٹراف کے رکشا

بدن میں دہاتے جو سپرتے ہیں — یہی تو ہیں ہمارے خالو —

گٹے خالو ہیں ہمارے تو آتا جو تھے ہمارے

. وہ تھے اس قدر کے ظالم کہ بس۔ جب میں پرخے

دجاتا تو مار دیو سہیں ایسی بودی کی دس

سال کا تھا میں دس دخت۔ ایک دن جو مارا انہوں نے مجھے تو

مجھے آیا بڑا غصہ۔ میں بھاگ کے بد لوٹا ہے کی بھینچ پہ جا بیٹھا۔

دس نے مس سے کیا کہ چل بے دلی شیشے کے کرخانے

میں۔ میں اسی کے ساتھ چلا آیا۔ بس جی وہ دن ہے اور آج کا دن۔

قسم لے دس سے جو پھر گھر میں جھانکا بھی ہوں۔ پانچ سال ہو گئے۔

اور پھر والد نے کی بھی بڑی کوشش، لیکن میں دن کے نہ آیا جھانکے

میں۔ دلی میں شیشے کے کرخانے میں نوکر ہر گیا تھا۔ کرخانے ملا

بس بیٹے کے برابر سمجھتا تھا مجھے۔ جو چیز چاہے اٹھاؤں چاہے رکھوں۔

اور پیوں کے معاملہ میں ہمارے نے کبھی مٹ سے ناں نہیں کی۔

بڑی بہت تھی دس سے۔ ایک دن میں رانگ آگ پہ رکھ

کے ذرا نیچے ہزار میں اتر گیا۔ وہاں ایک نوٹا سالا کرنے لگا بھانج

بس اسی میں دیر ہو گئی۔ آکے جو دیکھا میں نے تو رانگ اٹھا پڑا تھا۔

کرفانے والا بہت بگڑا بھد چہ خیراتی بات کا تو میں بُرا بھی ٹھانتا۔ یہ
 وہ مجھے گالی دے بیٹھا۔ وقت کی بات آگ لگ گئی میرے بدن
 میں۔ میں دس دسے رگے نکل گیا۔ کئی دن سہرا وہ میرے پیچھے
 پیچھے خوش آمد کرتا داکر چل۔ چل۔ آتی سی بات کا بُرا مان گیا۔ پر سنا
 یہ دیکھ لو کہ میں نے ہی دس دس کی بات سید بھڑے پھرام
 بھی۔ کوئی رعیت تھے دس کی۔ دس سے کہہ دیا میں نے کوئی تیری
 خاطر ہم نے دتی بھی چھوڑی۔ بس میں وہاں سے چلا آیا۔“

”قیامت ہم رکاب آئے آتے“ میں چھنگو چارن۔

”کام ابھی کہا کام ہے! یو اچی۔۔۔۔۔۔ کام ہے بھی اور
 ہے بھی نا۔۔۔۔۔۔ ساچے کیوں ہوں ہے بھی اور ہے بھی
 نا۔۔۔۔۔۔ کام تو ہر جہاں اور جہاں دوڑاتی۔ دوڑاوت دوڑاوت
 ماڈ ڈاے ہیں مئے تو۔۔۔۔۔۔ اکیا دن۔۔۔۔۔۔ ماں ڈیڑھ
 دن تو جائے ہی جھاڑت جھاڑت لگ گو وودن جو میں دوہری
 میں آئی گھر سے تو بولیں کہ چل چنگو انیم کی ڈارنیں کاٹ کے لا۔
 جاے جہڑ نکے۔ اچھا جی، لو میں گئی جگر دوہری میں جوتی برتی۔ آپ
 بتاؤ بوا جی، بھلا کون کاٹنی کے ہے اپنا نیم۔ میری تو کہن سنن
 بھی ہو گئی باگ داے سے۔ میں جو پہونچی پایا ڈاے باگ پہ
 تو وہاں وہ بیٹھا تھا اپنی جھونپڑی میں۔۔۔۔۔۔ وہ
 ہے ناکبائی کا اشد دید۔ جیسے ہی میں لے لگسی ادھر کی ٹھانی تو دیکھو

دہیں سے چکیا چل چل، چریا، آئی دہاں سے پتے توڑنے، میرے
 ہی باگ میں رہ گیا ہے۔ تیری بکریوں کا چارہ، اور دیکھیو، یہ
 پڑھے کہ تو بونگنی تھی، نیم جو پتے توڑن آئی ہے؟ میں بولی بس
 سے، کساٹی کے، جیادہ جان مستد لیسو۔ کیسی جھپے چریا؟
 چریا ہوگی وہ جو تیرے گھر بھٹی ہے! کوئی گھنٹا سہر جگ جگ
 ہوتی رٹی میری داسو۔ یہ میں بھی توڑ کے ہی وٹی پتے میں نے بھی
 کہہ دیا اچھا، آج توڑے بھی دیکھا ہے، کیسے نا توڑن دے گا؟

جو کردار ہر گھ اپنی معاشرت کے مطابق زبان استعمال کرے گا۔ یہ فنی
 خوبی عسکری کے دل پرانی روایات کے اعتراف سے آئی ہے۔ زبان کے معاملہ
 میں اتنی ذمہ داری ہمارے افسانہ نگار شاذ ہی محسوس کرتے ہیں۔

حسن عسکری کے اسلوب میں حقیقت نگاری، اشاریت اور تخیل سب
 کچھ ایک ساتھ میلے جملے ہوتے ہیں۔ اس کا اسلوب انگریزی اسلوب سے
 شدت سے متاثر ہے۔ وہ اردو ادب میں ایک حد تک ہندوستانی معاشرت
 کے ماحول افسانے کا بیاب انگریزی اسلوب میں لکھ لیتا ہے۔ اس کا بھرا اور اس کا
 اسلوب تیزی سے نہیں دوڑتا بلکہ آہستہ آہستہ آگے کی طرف کھسکتا ہے۔ یہ اسلوب
 اپنی جگہ اور اپنی حدود میں بالکل کیتا ہے۔ اس کا اسلوب اونٹ کی گردن کے مدھم
 بوجھل تناسب کے انوکھے وچدار انداز خرام کی طرح ہے جس میں ایک آہستہ قدی
 اور توازن، ٹھہراؤ اور ضبط ہے۔ عظمت کا باوقوف اسلوب قنچی کی طرح چلنے والی
 زبان کا انتہائی پیارا اور دلچسپ اسلوب ہے۔ میٹرو کا اسلوب بہت ہی لطیف

رواں اور خوشگوار فنکارانہ اسلوب ہے۔ لیکن عسکری کا اسلوب ذکاوت کے بل بوتے پر چلتا ہے۔ وہ گاہی کے محاذ سے اور ی۔ پی میں روزمرہ استعمال ہونے والے کونے دار الفاظ استعمال کرتا چلا جاتا ہے۔ عسکری کے اسلوب کا تجزیہ نئے ادب کے لکھنے والوں میں سب سے زیادہ دشوار ہے۔ پہلی نظر میں سطحی طور سے دیکھنے پر یہ بہت بھٹا اور خشک سا دکھائی دیتا ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اسلوب اپنا مقصد خل کرنے میں بہت کامیاب اور کارگر اسلوب ہے۔ لیکن کہیں کہیں یا اسلوب انگریزی اسلوب سے اس قدر مل جاتا ہے کہ ترجمہ کا لگانا ہونے لگتا ہے۔

”حرمیوں کی شام کی واقعت اور آنکھوں کو تکلیف دینے والی عاقبت اور غایت کی جگہ جاڑوں کی پراسماری اہام اور ماورائیت لے لیتی۔“

”نہ آنی دیر بعد گھر لوٹتی کہ پڑیوں کی سیاہی میں سے پھوٹتی ہوئی چھاؤنی کی روشنیوں ستاروں کی طرح ٹمٹماتا شروع کر دیتی۔ اور مہانروب آفتاب کے بعد کی، جبکہ بول اندیشہ تک ہلک اٹھتے ہیں، شیریں خوشبوؤں سے لدی ہوتی، شاید وہ ستاروں سے نیم روشنی آسمان کے خلافت گرجا کو بتدیج سارے منظر پر مسلط ہو جانے والا ٹھوس سیاہ بنتے ہوئے دیکھنے کے لئے پل پر بٹھر جاتی۔“

اسی طرح حسن عسکری اپنے اناؤں میں اکثر ناموس الفاظ بھی استعمال

کرتا چلا جاتا ہے۔ لیکن اس قسم کے الفاظ کا استعمال شاید وہ اس درجہ سے کرتا ہے کہ وہ اپنے احساسات و خیالات کی تصویروں کو بہت مختصر طریقہ سے کہنے کا عادی ہے۔ اس لئے وہ ایسے الفاظ تلاش کرتا ہے جس سے پورا احساساتی مفہوم اور مطلب کم از کم وقت اور کم از کم جگہ میں اُلھوسکے۔ ————— بدن پھوڑ نظروں۔ اُم غلم۔ چن چانا۔ چھپاتی الجھنوں۔ کنوئیاں۔ کرگڑوں۔ جھوڑ۔ دند۔ ————— اس میں کچھ الفاظ تو ایسے ہیں جو واقعی یو۔ پی کے محاذوں اور قصبوں میں بولے جاتے ہیں اور کچھ اختصار کی خاطر کوحال لئے جاتے ہیں۔

حنِ عسکری اپنے افسانوں میں تیز رنگ ہی اور بے ناگ مشاہدات کو نئیاتی و جہان کے ساتھ ملا دیتا ہے۔ اس کے افسانے ایک ہلکی ہنسروگی کی دنیا کے درمیان معلق نظر آتے ہیں۔ مغربی دھاریے اور رجحانات اس کے افسانوں میں ایک حن کے ساتھ مل جکتے جاتے ہیں وہ کسی افادہ مقصد کے پیش نظر افسانے نہیں لکھتا۔ وہ اپنے افسانوں میں اثر پرست نقاش کے طریقہ سے ماحول میں جان ڈالتا ہے۔ اس کے افسانوں میں مشاہدے کی کثرت، گہرائی کی شدت اور فہم کا تنوع ملتا ہے۔ اس کے افسانے ایک خاص کشش اور خوشبو اپنے اندر رکھتے ہیں۔ پڑھنے والا افسانے کو آہستہ آہستہ پڑھتا ہے اور دیرے دیرے سانس لیتا ہے اور سطح ذہن کے عمل سے مطمئن ہو جاتا ہے۔ اس کے افسانے وہ لوگ پسند ہی نہیں کر سکتے جو ذہنی طور پر ناخستہ ہیں۔ اس کی کہانیاں پڑھتے وقت تمام حواس کے دروازے کھلے ہوئے چاہئیں۔ اس کے افسانوں میں ذہنی اخلاص مسندِ مٹی

— اب سے ایک عرصے بعد جب بھی نئے اقدار کے تجزیاتی دور کا تجزیہ کیا جائے گا محمد حسن عسکری کا نام پیش پیش ہوگا۔

(۱۹۴۹ء)

ٹی۔ ایس۔ ایلٹ

ہر اس شخص کے لئے جس کی مادری زبان انگریزی نہیں ہے، ایلٹ کی نثر اُس کی شاعری سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے اور میں نثر میں اس کے ڈراموں کو اس لئے شامل سمجھتا ہوں کہ یہاں ایلٹ نے نظم اور نثر کی حدود مٹا کر عام بول چال کی زبان سے اتنا قریب کر دیا ہے کہ سن دو کے بیشتر رشتے ختم ہو کر ایک ہو گئے ہیں۔ یہ وہ وحدت ہے جو ایلٹ کے فن اور ایلٹ کی شخصیت کی متاثر خصوصیت ہے۔ اس وحدت کے معنی وہ لوگ سمجھ سکتے ہیں جو لطیف ادب کا چھ میڈیم کے معنی سمجھتے ہیں اور جو اس بات کو نہ مرن جانتے ہیں بلکہ اس کا تجربہ بھی رکھتے ہیں کہ فن شخصیت کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ شخصیت سے فراہم نام ہے۔

جب میں ایلٹ کی نثر کو ایک غیر اہل زبان کی حیثیت سے اس کی شاعری پر ترجیح دیتا ہوں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ کسی زبان کی شاعری سے مرن وہی لوگ

پورے طور پر لطف اندوز ہو سکتے ہیں جو اس زبان کے بچے اور نورو کو نہ صرف اچھی طرح جانتے اور سمجھتے ہوں بلکہ جن کے مزاج میں ایسی زبان کے پھل کی صلاح چک چک کر بول رہی ہو اور جو ان جذباتوں انسان محسوسات سے تجربی واقف ہوں جو 'آفاقی' ہوتے ہوئے بھی 'قوی' ہوتے ہیں جو کسی زبان میں سوچنا، سمجھنا، اس زبان میں محسوس کرنے کے نسبتاً آسان ہے اسی لئے کبھی فن بمقابلہ شاعری کے اتنی شدت کے ساتھ قوی خصوصیات کا حامل نہیں ہوتا۔ جب میں ایک غیر اہل زبان کی حیثیت سے ایلٹ کی نشر کو اس کی شاعری پر ترجیح دیتا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ میں اس کی شاعری کی اہمیت کو جھٹکا رہا ہوں یا میں اس کی شاعری سے ایک حد تک لطف اندوز ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتا بلکہ اس بات کا اعتراف مقصود ہے کہ میں انگریزی میں سوچ کر تو لکھتا ہوں محسوس نہیں کر سکتا۔ شاعری میں محسوس کرنے کا عمل بمقابلہ نشر کے کہیں زیادہ ہوتا ہے۔ اسی لئے ایلٹ کی نشر نے اس کی شاعری سے ایک حد تک لطف اندوز ہونے کے باوجود 'مجھے ہمیشہ مسحور ہو گیا ہے اور میں نے خیال سے لے کر جملوں کی ساخت، لہجہ کی ادا، بات کے ڈھنگ تک سے ہمیشہ دلچسپی محسوس کی ہے۔

پھر ایک بات یہ کہ اس کی نشر اور خصوصاً ادبی تنقید اس کی شاعری کے مقصد کو آگے بڑھانے کے باوجود ایسی خصوصیات اپنے اندر رکھتی ہے جو خود اس کی شاعری کی نفی کرتی ہیں۔ نہ صرف نفی کرتی ہیں بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ الگ الگ دو آدمی ہیں جو ایک حد تک ہم خیال ہوتے ہوئے بھی بنیادی طور پر ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور جن میں سے ایک نشر لکھتا ہے اور دوسرا شاعری کرتا ہے یہ

عمل ادب کی تاریخ میں کبھی کبھار ہوتا ہے۔ ہمارے ہاں بے دے کر مولانا حالی کی مثال ملتی ہے۔ ایک بگ ایلیٹ خود اس بات کا ذکر ان الفاظ میں کرتا ہے کہ ”اپنی تنقید میں اگرچہ میں اتہائوں کو صحرانے پٹیا کرتا ہوں لیکن میں اپنی شاعری میں خود ان کی غلات درزی کرتا ہوں اور اگر آپ اسے منافقانہ بات سمجھیں تو بھی میں ایک طرح سے دُروپ میں ظاہر ہوتا ہوں۔“ ایلیٹ کے یہ ”دروپ“ ایک حد تک مربوط ہونے کے باوجود ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں۔ اسی لئے اس کی تنقید سے اس کی شاعری کی تادیل کرنا ایک ایسی غلطی ہے جو ایک طرف اس کی شاعری سے لطیف اندوزی کو مجرد کرتی ہے اور دوسری طرف اس کی تنقید کو ایک معرکہ لیکن غلط رُخ دیتی ہے۔

اسی لئے جب میں ایلیٹ کی نثر کو اس کی شاعری سے زیادہ اہمیت دیتا ہوں تو اس کے ایک سختی قویہ ہیں کہ میں اس کے تنقیدی کارناموں کو اپنی زبان کے لئے اس کی شاعری سے زیادہ مفید سمجھتا ہوں اور دوسرے یہ کہ اس کی تنقید اس کی شاعری کا ایک ذیلی حصہ نہیں ہے بلکہ شاعری سے الگ ایک زندہ سرگرمی ہے۔ شخصیت کے اسی دؤر رخنے پن کی وجہ سے اس کا تنقیدی شعور اس کی تخلیقی صلاحیت کو مضرب نہیں کرتا۔ مثلاً ایلیٹ کا تنقیدی شعور بہت لطیف ہے۔ وہ کلاسیکیت کا حامی ہے اس کا مطالعہ اداس کی دلچسپان ایسی نظروں اور ایسے شاعروں سے زیادہ ہیں جو خود اس کی اپنی شاعری سے بالکل تضاد و مختلف ہیں۔ دلچسپیوں کے اس تضاد کی وجہ سے اس کی تخلیقی صلاحیت اس کے تنقیدی فیصلوں کو اور اس کا تنقیدی شعور اس کی تخلیقی قوت کو غصہ نہیں کرتے بلکہ دونوں کو الگ الگ محفوظ

رکھنے اور پردوش پانے میں مدد دیتے ہیں۔ اسی نے ایلٹ ایک وقت شاعر بھی بڑا ہے اور نقاد بھی۔ ذہن اور شخصیت کے اس توازن کا اندازہ وہ لوگ آسانی سے کر سکتے ہیں جنہوں نے ایسے ہی نکل مراط پر چلنے کی کوشش کی ہے جو بال سے زیادہ باریک اور تلوار سے زیادہ تیز ہے۔

ایلٹ کی شخصیت میں تنقید اور تخلیق کا عمل ایک دوسرے کے ساتھ مل کر چل رہا ہے۔ وہ نہیں ہو جاتا کہ دونوں کی الگ شان باقی رہے۔ مثال کے طور پر اس کے مذہبی عقائد، جنہیں میری طرح اور لوگ بھی رجعت پسندانہ سمجھتے ہیں، اسے اچھی شاعری سے لطف اندوز ہونے سے محذور نہیں کر دیتے۔ اپنے مذہبی عقائد کے باوجود وہ جمالیاتی اثر، گو مذہبی اثر سے 'اخلاق'، سیاسی اور سماجی اثر سے آزاد اور الگ سمجھا ہے۔ وہ شاعری کی بابت ایک طرف یہ کہتا ہے کہ اس کا مقصد خود اس کے اندر موجود ہے اور ساتھ ساتھ وہ نہ صرف لادینی شاعری سے بلکہ غیر مذہبی شاعروں سے بھی پوری طرح لطف اندوز ہوتا ہے۔ بودیٹھائے مضمون سے میں ایلٹ کے نقطہ نظر سے اداس کے انداز فکر کو تو سمجھ سکتا ہوں لیکن اس کی شاعری کو نہیں۔ اسی طرح دانٹے دلفے مضمون کو پڑھ کر میں اس کی فکر، اس کے تنقیدی شعور کی داد تو دے سکتا ہوں لیکن دی ویرٹ لینڈ، دی ہومین، برنٹ نورڈن، ایٹ کوکر، ٹوسنگ ادٹ جیسے انگریز پروردگار غیرہ کے سمجھنے میں مجھے کوئی خاص مدد نہیں ملتی۔ یہاں تک کے مضمون کی عیسائیت کے باوجود وہ اس کی شاعری کی عظمت کا منکر ہے اور اس وقت تک منکر رہتا ہے جب تک مذہبی عقائد اور مذہبی ماحول — صنعتِ جسم اور موت کے احکام

کے ساتھ اس کے فکر و احساس میں اس درجہ علو اختیار نہیں کر لیتے کہ وہ تصوف کے گنبد بے حد میں پھر لگاتے ہوئے اپنے پہلے مضمون (۱۹۲۶ء) پر اظہارِ انوس کرتا ہے اور اس قسم کے دلائل دیتے ہوئے مٹلن کی دوبارہ توصیف کرتا ہے کہ "مٹلن صرف اس وجہ سے سبھی منظم شاعر تھا کہ اس کے بعد کوئی بھی مٹلن کی طرح کی شاعری نہ کر سکا۔ یہ بات سہرٹ پوینجے شاعر کے بارے میں سی وٹوئی کے ساتھ کہی جاسکتی ہے۔ اس پورے مضمون میں وہ مٹلن یا "جنت گم گشتہ" کے بارے میں کسی بڑے سوال کا جواب نہیں دیتا۔ اس ذہنیت کے ساتھ ممکن ہے ایلپیٹ پیردرشد تو بن گیا ہو لیکن اس کا تنقیدی شعور کمزور پڑ کر کند ہونے لگا ہے۔ پیرمال مٹلن (۱۹۳۶ء) دانٹے (۱۹۲۹ء) 'بودیئر' (۱۹۳۰ء) وہ مضامین ہیں جو بنیادی طور پر اس کی شاعری کی نفی کرتے ہیں اور اگر ان مضامین کی مدد سے اس کی شاعری کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو یہ کوشش بالکل ایسی ہی ہوگی جیسے تیر

کے کلام سے ایک مربوط نظامِ حیات تلاش کیا جائے یا دلخ کی شاعری کو صوفیاد شاعری ثابت کیا جائے۔ پیرمال آخری عمر کی تحریروں کو چھوڑ کر ایلپیٹ کی شخصیت اور اس کے فن میں ایسے ڈر وپ ملتے ہیں جو ایک ہو کر کھانگ لنگ ہیں اور جہاں تنقیدی شعور تخلیقی قوت کو اور تخلیقی قوت تنقیدی شعور کو غصب نہیں کرتے۔ اب اگر میں ایلپیٹ کی نثر کو شاعری پر ترجیح دیتا ہوں یا اسے ایک الگ سرگرمی کے طور پر دیکھتا ہوں تو شاید یہ بات اب اتنی بے معنی نظر نہ آئے جتنی شروع میں نظر آتی تھی۔

۲

یہ دیکھنے کے لئے کہ تنقید کے سلسلے میں ایلٹ کا بنیادی نظریہ کیا ہے اس کے بہت سے مضامین کے علاوہ میری نظر اس کے ایک مضمون 'تنقید کا منصب' پر پڑتی ہے جہاں وہ تخلیق اور تنقید پر بحث کرتے ہوئے کہتا ہے کہ 'میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ فن اپنے علاوہ کبھی کچھ اور مقاصد کا ادما کر سکتا ہے لیکن خود فن کے لئے ان مقاصد سے باخبر ہونا ضروری نہیں ہے اور فن درحقیقت اپنا منصب 'وہ جو کچھ بھی ہو' اقدار کے مختلف نظریات کے مطابق 'زیادہ بہت طریقے پر ان سے بے خبر رہ کر ہی انجام دے سکتا ہے۔ برخلاف اس کے تنقید کے لئے ضروری ہے کہ وہ ہمیشہ کسی مقصد کا اظہار کرے' ایلٹ اپنے مخصوص معنی میں تخلیق کے لئے بے خبری کو شرط قرار دیتا ہے اور تنقید کے لئے باخبری کو۔ یہاں تنقید میں شعور کی سطح واضح ہے۔ فکر اور اس کے وہ بنیادی مسائل ہمیت رکھتے ہیں جن پر ادب کی بنیاد قائم ہے اور جن سے معاشرہ کی تہذیبی رُوخ قوت حاصل کرتی ہے۔ فکری تنقید کے بغیر آج کا ادب ایک قدم بھی نہیں چل سکتا۔ جب تنقید کے ساتھ میں 'فکر' کا لفظ استعمال کرتا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ ہوتا ہے کہ بیرونی مدد یا بیجا بے سائنس نے فلسفے کو غیر اہم بنا دیا ہے اور فلسفہ رفتہ رفتہ سائنس کی مختلف شاخوں میں تقسیم ہو کر خود بے معنی ہوتا جا رہا ہے۔ میں ادبی تنقید کے ذریعہ وہ کام انجام دینا چاہتا ہوں جو ایک زائد یا ادب اور فلسفہ الگ الگ انجام دیتے تھے اسی لئے میں اس تنقید کو جو فکری سے غاری ہے ادب کے دائرہ سے بھی خارج سمجھتا ہوں۔ چاہے ہاں اس میں تنقید

کے علمبردار وہ لوگ ہیں جو ایلٹس کے الفاظ میں ”وہ استاد ہیں جو نقاد بن گئے ہیں اور جن کی تنقیدی سرگرمیاں پہلے پہل کلاس روم میں رو پڑیں جو ہیں“ تنقید کی یہی وہ قسم ہے جسے میں ”نصابی تنقید“ کا نام دیتا ہوں۔ اس ”تنقید“ کے نصابی طرز خود تنقید کی تخلیقی سطح کو بے معنی بنا دیا ہے، درود سری طرز اصلاح مذاق، خیال کی پیدائش و ارتقاء اور ذہن کی تربیت کے عمل کو بند کر دیا ہے۔ مثلاً اس تنقید کا ایک نہر طراثر تو یہ ہوا ہے کہ آج کا طالب علم کسی اور کچن تصنیف کے بارے میں اپنا کوئی تجربہ نہیں رکھتا۔ اسے ادب پاروں سے کوئی گہری دلچسپی نہیں ہے بلکہ نصابی نقادوں کی رائیں ادب پاروں کا بدل بن گئی ہیں۔ اس نہر طے اثر کے سوچنے کی صلاحیت کو مردہ کر دیا ہے اور ادب پاروں کے ساتھ ذہنی سفر کو ایک بے معنی چیز بنا دیا ہے۔ نصابی نقادوں کی آراء کی بیجا کلیاں فوجیان طالب علموں کے پاس ہیں اور ادبی فیصلوں کے کیپسول ان کے ذہن کے خانوں میں رکھے ہیں جن کے ذریعہ وہ اپنی ساری ضروریات پوری کر لیتے ہیں۔ جلی دستاویزیں، نقلی مہرؤں کے ساتھ، اصل کی جگہ چل رہی ہیں۔ اور یہ صورت حال ایسی ہے کہ اس پر جس نقد تشویش کا اظہار کیا جائے کم ہے۔

اسی صورت حال کی وجہ سے تنقید ایک دوسرے درجے کی سرگرمی بن کر رہ گئی ہے جو تخلیق کی ضد ہے۔ حالانکہ دیکھا جائے تو حقیقی تنقید حقیقی تخلیق کی ضد ہرگز نہیں ہے۔ ایلٹس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ”جب تک ادب ادب رہے گا اس وقت تک تنقید کے نئے جگہ یاتی رہے گی کیونکہ تنقید کی بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب کی ہے“ تنقید اور تخلیق کے بنیادی رشتے کو سمجھنے کے لئے پہلی کی ایک

ہر کی مثال دی جاسکتی ہے جو ایک طرف کردن کو دشمن رکھتی ہے، نچلے چلتی ہے اور پانی ٹھنڈا کرتی ہے اور دوسری طرف کپڑا نمی ہے، تصویریں دکھاتی ہے اور دنیا بھر کی خبریں آٹا ٹاٹا میں ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچا رہتی ہے۔ یہ سب کام نوعیت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن ان سب میں کبلی کی ایک ہی ہر کام کر رہی ہے اور بنیادی طور پر وہی رہتی ہے۔ اسی طرح تنقید کی بنیاد بھی اہل میں دہی ہے جو خود ادب کی ہے۔ تنقید کو غیر تخلیقی سرگرمی سمجھنا اس بات کی علامت ہے کہ ہم ادب کے معنی، مفہوم، مزاج و نوعیت، حدود و مابیت سے واقف نہیں ہیں۔ تخلیق میں تنقید کا عنصر اور تنقید میں تخلیق کا عنصر اپنے اپنے طور پر موجود رہتا ہے اور اگر ایسا نہیں ہے تو وہ تخلیق تخلیق نہ رہی ہے اور نہ تنقید تنقید۔ اس تنقید کی اہمیت، جس کا میں پہلے ذکر کر رہا ہوں اور جس کا ایک ذکر گزرا تھا، یہ ہے کہ ہر مسئلہ کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی تنقید خود پیدا کرے اور اپنی فکر کے چیلوں اور معیاروں کا از سر نو جائزہ لے۔ اگر کوئی نسل اپنی تنقید پیدا کرنے سے قاصر ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ادب میں ابدیت صرف ادب میں بلکہ پورے نظام خیال میں، جس کا اظہار اس معاشرے کے کلچر میں ہو رہا ہے، سخت گزرا، سخت انتشار اور بحران موجود ہے۔ اس بحران کے معنی وہ لوگ بخوبی سمجھتے ہیں جو کلچر اور ادب کے تعلق کو جانتے ہیں اور ادب کو کلچر کی تشکیل دینے کا ایک اہم اور بنیادی ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اس نقطہ نظر سے اپنے ادب، اپنے معاشرے اور اپنے کلچر پر نظر ڈالئے تو موجودہ تخلیقی ناکارہ پن اور تہذیبی مسائل بحران کے اسباب سمجھیں آنے لگتے ہیں۔ کیا ہم اپنے ادب کو دیکھ کر اپنی نسل کے

کسی نقطہ نظر کی نشان دہی کر سکے ہیں؟ کیا ہم اس تنقید کا تجربہ کر سکتے ہیں جو ہماری نسل نے پیدا کی ہے؟ کیا ہمارے پاس اپنے کوئی ایسے پیمانے کوئی ایسے معیار ہیں جن سے ہم اپنے ماضی کا صرف ماضی کا بلکہ حال کا جائزہ لے سکتے ہیں؟ اپنے دور میں سترہ کی نسل نے اپنے تنقیدی معیار بنائے تھے اگر کی نسل نے بھی اپنے طور پر تنقید کے اپنے پیمانے اور معیار بنائے تھے۔ اقبال کی نسل نے بھی اپنی تنقید خود پیدا کی تھی یہاں تک کہ ترقی پسندوں نے بھی جنہیں ہم لوگ بے درجہ ملعون کرتے تھے ہیں، اپنی تنقید خود پیدا کی تھی لیکن سترہ کے بعد سے چنداں ہم اور بعد باقی باتوں کو چھوڑ کر ہم کسی ایسے تنقیدی معیار کی طرف اشارہ نہیں کر سکتے جسے ہم اپنی نسل سے منسوب کر سکیں۔ ہماری تنقید انہی ازکار رفتہ طریقوں اور انداز فکر کی تنقید کر رہی ہے۔ انہی مقاصد کو نظر انداز کر رہی ہے اور انہی ذہنی کیفیات کا انکسار کر رہی ہے جن کو ہماری کچھل بلکہ کچھل سے کچھل نسل نے مٹا دیا تھا۔ ہماری نسل کے پاس اپنی تنقید اور اپنے معیار نہ ہونے کی وجہ سے ہم دیکھتے ہیں کہ سترہ کے بعد سے ہم فراق گورکھپوری، محمد حسن عسکری اور کلیم الدین احمد سے آگے نہیں بڑھے ہیں اور ہم جوش، مارشل، جاز اور فیض سے بڑے یا کم از کم ان کے برابر قدم کے شاعر بھی پیدا نہیں کر سکے ہیں۔ اس تخلیقی ناکارہ پن کا سبب یہ ہے کہ ہماری نسل اپنی تنقید پیدا کرنے سے معذور ہو گئی ہے اور یہ بات اتنی نشوونماک ہے کہ اس سے ساری ہندوستانی روح کے مرنے ہو جانے کا خطرہ پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن اس خطرو کو دہی لوگ غور سے کر سکتے ہیں جو تنقید کی حقیقی قوت کے معنی سمجھتے ہیں۔ ایلیٹ کے الفاظ کا سہارا لے کر میں اپنی نسل پر یہ بات واضح کرتا چلوں کہ تنقید اتنی

ابھی نگزیدہ ہے جسٹا خود سائنس اینڈ

(۳)

جیسا کہ میں نے کہا ہرگز نہ نسل، اپنی تنقید اپنے معیار اور پیمانے خود بناتی ہے۔ اسی سے توصیف کے پیمانے بنتے ہیں اور اسی سے گننام ادیب اور ادبی ادوار دوبارہ اہمیت حاصل کرتے ہیں اور نامور ادیب اور ادوار گوشہ گننامی میں جا چھپتے ہیں۔ ایسا اس نے ہولتہ کہ ہر دور اپنے پچھلے دور سے ذہنی، سماجی، تہذیبی، فکری اعتبار سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کی ضروریات، تقاضے، اور محاسن جدا ہوتے ہیں۔ ہم اپنے والدین سے اس اعتبار سے مختلف ہیں اور ہمارے بچے ہم سے مختلف ہوں گے اسی لئے پڑانے معیاروں پر ہمیشہ نظر ثانی کی ضرورت پڑتی ہے۔ تاکہ نئے معیار، جو اس نسل کی ضروریات اور تقاضوں کو پورا کر سکیں، تلاش کئے جاسکیں۔ یہ کام آٹا بڑا ہے کہ وہ ادیب یا ادیبوں کی وہ جماعت جو اسکا انجام دیتی ہے ادب و تہذیب میں خود تاریخی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ سرسید اور عالی اسی لئے بڑے ادراہم ہیں۔ کارنل ادیب تنصیو آرنڈ اسی لئے تاریخ میں ایک سنگ میل کا درجہ رکھتے ہیں۔ ہدیہ دور میں ایلٹ کی کبھی یہی اہمیت ہے۔ آپ اسی سے ہزار اختلاف کریں لیکن اُسے نظر انداز نہیں کر سکتے۔ آپ اسے رحبت پسند کہیں لیکن اُس کی رائے کا حوالہ دینا اس نے ضروری ہوگا تاکہ آپ ترقی پسندی کو پہچان سکیں۔ ایلٹ نے اپنی نسل کے لئے جو معیار اور پیمانے بنائے اُس کے ساتھ ہی دھلیان تھو کے ڈرامہ نگار دوبارہ مقبول ہو گئے۔ اداؤں میں اس نسل کو نئے معنی نظر آنے لگے۔ دموت، بلکہ انیویں صدی کے مقبول شعراء، نکسال باہر ہو گئے۔ مٹل کی شہرت اور شعراء، مکت شہتہ ہو گئی۔

ڈراماٹران اور پاپ دوبارہ مقبول ہو گئے۔ سترھویں صدی کے بائبل طبیعیاتی شعراء، جو اب تک ایک عجیب و غریب مخلوق سمجھے جاتے تھے، ایک نئی معنویت کے ساتھ اس مسئلہ کی فکر میں شامل ہو گئے۔ دانٹے اور ڈان دوبارہ زندہ ہو گئے۔ روایت کے پیر ٹوٹ گئے اور کلاسیکیت پر دوبارہ با معنی بحث ہونے لگی۔ مذہب میں دوبارہ معنی نظر آنے لگے۔ پرسنل کے اپنے تنقیدی معیار زندگی کے تجربے میں یہی کام انجام دے کر زندگی میں معنی پیدا کرتے رہتے ہیں اور اسی طرح معاشرہ تخلیقی باخوبی سے محفوظ رہتا ہے۔

(۴)

ایٹ کسی فن پایہ کو کوئی ایسی الہامی چیز تسلیم نہیں کرتا، شدت جذبات کے ساتھ ایک خاص شکل ادا ایک خاص طرز میں نمود بخود وجود میں آ گیا ہے۔ وہ فن پائے کو ایک شے کی طرح سمجھا ہے جسے سوج بھوک کرنا پڑے۔ دل کی سلیقہ اور محنت سے تعمیر کیا جاتا ہے اور جس کا مقصد ایک مخصوص اثر پیدا کرنا ہوتا ہے۔ یہ اثر فنکار کے سامنے پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ اس بات کی وضاحت وہ معروفی تلازمات Objective Correlative کے فقرے سے کرتا ہے جسے اس نے سیمپلٹ ملے معنوں میں پیش کیا ہے۔ فن کی شکل میں جذبات کے اظہار کا واحد طریقہ یہ ہے کہ معروفی تلازمات تلاش کئے جائیں یعنی اشیاء کو اس طرح ترتیب دیا جائے کہ موقع محل اور واقعات کے سیسوں کو اس طور پر جمایا جائے کہ جب خارجی واقعات جی تجربوں کے ذریعہ ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبہ یا جذبات، جو فنکار کے پیش نظر تھا، ابھر آئے۔ یہ کام بھری ایبزر اور مزدول الفاظ کے ذریعہ کیا جاسکتا ہے۔ ایبزر کے ذریعہ جذبات

کا اظہار ہو گا اور زبان کو اس طور پر استعمال کرنے سے سعی تخیل کا اس عمل کے ذریعہ
ایلیٹ کا خیال ہے 'پہلے سے سوچا سمجھا' اثر پیدا کیا جاسکتا ہے اور فن پہلے سے
سچی نگہیں اثر آفرینی کا نام ہے۔ اس کی ایک دلچسپ مثال خود ایلیٹ کے مضمون
خودیت اور انفرادی صلاحیت میں ملتی ہے جہاں وہ شخصیت اور جذبات کے مسئلہ
کو واضح کرتے ہوئے کہتا ہے کہ پٹنیم کے ایک تازک و نفیس ٹکڑے کو ایک ایسی بند جگہ
میں داخل کیا جائے جو آئین اور سلفر ڈائی آکسائیڈ سے بھری ہو۔ جب ان دو گیسوں
کو پٹنیم کے تار کے ساتھ ملا یا جاتا ہے۔ تو نتیجہ کے طور پر سلفیوگک ایسڈ پیدا ہوتی
ہے۔ یہ آمیزش ہی وقت و جود میں آسکتا ہے جب پٹنیم موجود ہو لیکن اس کے باوجود
اس نئی گیس میں پٹنیم کا کوئی بھی نشان موجود نہیں ہوتا اور پٹنیم بھی بظاہر ساثر
نہیں ہوتا۔ بعد بالکل بے حرکت اور غیر تبدیل رہتا ہے۔ شاعر کا دماغ بھی پٹنیم کے
ٹکڑے کی طرح ہوتا ہے۔ ماضی تجویز کی دُور سے یہ مثال بالکل
غلط ہے۔ مگر سے ایسا ہوتا ہی نہیں ہے لیکن اس قیاسی تجویز کو اس طور پر بیان
کرنے سے ایلیٹ اپنے خیال کی ایک ایسی تصویر بنا دیتا ہے کہ ذہن کی آنکھ اس ماضی
تجویز کو دیکھ کر اس اثر کو قبول کرتی ہے جو فن کار کے پیش نظر ہے۔ یہی معروضی نگارنا
کا نظریہ ہے۔

ایلیٹ جمالیاتی اقدار کو سب اقدار سے الگ قائم کر کے یہ بتاتا ہے کہ شاعر کا
عالم اس اور اچھوتی جمالیاتی روح کا نام ہے۔ وہ قاضی کو ادب و تہذیب کے نئے
بنیادی اہمیت دیتا ہے اور اس بات پر زور دیتا ہے کہ اپنے دور کا شعور بغیر قاضی کے
شعور کے اُدھورا اور ناقص ہے۔ قاضی کا شعور ان لوگوں کے لئے ناگزیر ہے جو

بچپن میں سال کی عمر کے بعد بھی شاعر رہنا چاہتے ہیں۔ لیکن یہاں ماشی کا شعور مروت
 خزانے ہوئے زمانے اور بچے دنوں کی یادوں کا روانہ توئی تصور نہیں ہے جب گانوں
 میں گھوڑے جھٹکتے تھے اور اُن کے مہا پروں کی آواز اناہیری سڑکوں پر دُور تک
 سنائی دیتی تھی بلکہ یہ ماضیوں کا حقیقی منہ ہے۔ یہیں سے ایلٹ کے ہاں روایت
 کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ روایت نگرار سے بہتر ہے۔ یہ سیراٹ میں نہیں سکتی ادراگر
 کوئی اسے حاصل بھی کرنا چاہے تو اس کے لئے بڑے بیاضی کی ضرورت پڑتی ہے۔ بادل
 تو اس کے لئے تاریخی شعور کی ضرورت پڑتی ہے۔ تاریخی شعور میر کرنا ہے کہ کتنے وقت
 جہاں اسے اپنی نسل کا احساس ہے وہاں یہ احساس بھی رہے کہ یوروپ کا سارا
 ادب جو مرے لئے کرنا ہے اور اس کے اپنے ملک کا سارا ادب ایک ساتھ
 زندہ ہے اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ یہ تاریخی شعور جس میں زماں اور زمانہ
 کا شعور الگ الگ اور ساتھ ساتھ شامل ہے وہ چیز ہے جو ادیب کو روایت کا
 پابند بناتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو کسی ادیب کو زماں میں اس کے اپنے مقام اور
 اپنی معاشرت کا شعور عطا کرتا ہے۔ روایت کے اس تصور نے جدید ادب کو ایک
 نئے معنی دیتے ہیں۔ ماضی کے اسی شعور کے ذریعہ ہم اپنی بنیادی قلیلیوں، غیر ضروری
 سائنس اور تاریخی مذاقی متاعوں سے نجات حاصل کر سکتے ہیں جن میں ہماری
 تنقید چھپی ہوئی ہے۔

ایلٹ مذہب پر ہر جگہ زور دیتا ہے۔ اگر تہذیب کے معنی مادی ترقی
 اور مٹائی وغیرہ کے نہیں ہیں بلکہ اس سے اعلیٰ سطح پر روحانی تعلیم مراد ہے تو یہ
 بات شکوک ہے کہ آیا تہذیب بغیر مذہب کے زندہ رہ سکتی ہے اور مذہب

بغیر طرح کے؟ ایک ڈرامہ میں اس کا ایک کردار یہ کہتا ہوا سناٹا دیتا ہے کہ ہمارا ادب مذہب کا بدلہ ہے اور اسی طرح ہمارا مذہب ادب کا۔ لیکن اس کے باوجود وہ تخلیقی عمل کو مذہبی عقیدے سے الگ رکھتا ہے۔ دانشمندی کے دائرے میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ ”آپ دانش کے فلسفیانہ اور غیر منطقی کو نفرازدار کرنے کی حرات نہیں کر سکتے لیکن اس کے باوجود ان حکماء کو ماننا آپ کے لئے ضروری نہیں ہے کیونکہ فلسفیانہ عقیدہ اور شعاعی قبولیت میں فرق ہے۔ یہاں آپ اس عقیدے کو ماننے پر مجبور نہیں ہوتے جس پر دانش ایمان رکھتا تھا بلکہ آپ اسے زیادہ سے زیادہ سمجھنے کی کوشش ضرور کرنے لگتے ہیں۔“

ایلیٹ سے میری دلچسپی کا سبب یہ ہے کہ اس نے تنقید میں فکر کو جذبہ کے اسے ایک نئی قوت دی ہے۔ اس کی تنقید تاثراتی نہیں ہے اس کا طرز فکر تجزیہ و تحلیل مدور و مسلسل ہے۔ وہ اپنے خوبصورت ادبی جملے انداز میں ٹنڈے ٹنڈے باوقار طریقہ سے بات کرتا ہے۔ اس کی شخصیت اس کے اسلوب میں شامل بھی رہتی ہے اور عجیبہ بھی۔ اپنے اسلاف شعراء میں ان شعراء سے وہ خاص دلچسپی کا اظہار کرتا ہے جنہوں نے انسانی زندگی کے ساتھ اپنا رشتہ توڑا ہے جیسے لا فورگ، ڈائن وغیرہ یا پھر جنہوں نے رشتہ توڑنے سے بغیر بول چال کی زبان سے قریب رہنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لئے وہ جیکوینی ڈرامہ نگاروں کو محبوب رکھتا ہے۔ ایلیٹ و سنی انہار کے خلاف ہے اور ڈراما اور عام بول چال کی زبان کا مدافع ہے۔ اس کی تنقید کا زبان اس کے اپنے تجربے اور شخصیت کا پورا انہار کرتی ہے۔ طویل جملوں اور جملوں کے مترادف کے باوجود

اس کا انداز بیان برجستہ اور دلکش ہے۔ اس کی شاعری کی طرح، اس کی نثر کی خوبی یہ ہے کہ وہ کہے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ بات کہنے کی کوشش کرتا ہے اور سب چیزیں ایسی ہیں کہ ہم اُردو انسان سے بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔

(۱۹۶۶ء)

سارتر، ایک تعارف

پیرس بھی عجیب و غریب شہر ہے اور اس سے زیادہ عجیب و غریب اس کے کیفے ہیں جہاں سے ادب و فن کی روشنی پھیل کر مغرب اور ساری دنیا کو منور کرتی رہی ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کی تقریباً ساری تحریکیں انہی کیفوں سے اٹھی ہیں اور خوشبو بن کر ہوا میں پھیلی ہیں۔ سمبولزم، یوسین ازم، داد ازم، فیوچرزم، امپریشن ازم، سرریلیزم اور وجودیت۔ پھر انہی کیفوں میں ادب و فن کی مضحکہ خیز حرکتیں بھی ہوئی ہیں۔ بڑویر صاحب سرمنڈا کر اور اس پر ہارنگ پھر داکر انہی کیفوں میں بیٹھے ہیں۔ بوسینس نے غربت کے خلاف احتجاج کرنے کے لئے اور فرانس کی سستی سے تشراب کو اپنی دسترس سے باہر پا کر مجلس آب و نواں، انہی کیفوں میں بنائی ہے اور پورٹو واؤں کو چٹانے کے لئے پانی کو شراب کی طرح

طرح پایا ہے Gerard de Nerval نے زندہ بھٹنے کے نکلے میں ڈوب ڈال کر انہی کیفوں کے سامنے مضحکہ خیز بنیدگی کا ثبوت دیا ہے اور شکایت کرنے پر مالک کی بیوی سے کہا ہے کہ عزت مند یا بے چارہ نہ بھونکتا ہے، نہ کاٹتا ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ زندگی کے اسرار و رموز سے خوب واقف ہے۔ اگر پیرس کی زندگی سے ان کیفوں کو نکال دیا جائے تو ادب، فن اور تہذیب کی دو سو سالہ تاریخ خاموش ہو جاتی ہے، انسانی تہذیب کی تاریخ میں پیرس ایک نئی اور پرانی داستان ہے اور پیرس کی زندگی کے آبی داستان غور سے ہی کیے ہیں۔ کیفوں کے اسی 'شہرِ مہر' داستان میں فرانسیسی فلسفی، ڈراما نگار، ناول نویس، ژان پال سارتر ۱۹۰۵ء کو پیدا ہوا اور اسی شہر کی تخلیقی فضا، بورژواشی ماحول اور اعلیٰ سلیب کی گروپش میں پلا بڑھا اور بڑا ہوا۔

ژان پال سارتر نے اپنی ابتدائی ثانوی تعلیم Lycee

Louis le grand اور Lycee de Rochelle میں حاصل کی اور اس

کے بعد ۱۹۲۵ء میں Ecole Normale Supérieure میں داخل ہو کر

۱۹۲۹ء میں فلسفہ کی اعلیٰ تعلیم سے امتیازات کے ساتھ فارغ ہوا۔ اس کے

نوراً بعد ثانوی مدرسوں کے قومی مقابلے میں بیٹھا اور اول آیا اور ایک مدرس

کی حیثیت سے اپنی زندگی کا آغاز کیا۔ اسی زمانے میں اس نے مصر، یونان

اٹلی اور جرمنی کی سیر و سیاحت بھی کی۔ ۱۹۳۳ء میں جرمنی میں رہ کر اس

نے مشہور جرمن فلسفیوں، ایڈمنڈ ہرل، اور ہارٹمن ہیڈگر سے فلسفہ کی اعلیٰ تعلیم

حاصل کی۔ اسی زمانہ میں وہ ڈنمارک کے مشہور فلسفی کیرک گارڈے سے متاثر ہوا اور اس کے فلسفہ کا مطالعہ شروع کیا۔ جسے آج لوگ 'فلسفہ وجودیت' کے بانی مہائی کی حیثیت سے جانتے ہیں۔

۳۵ء میں سارتر فرانس واپس آگیا اور Lycee Condocer

میں پڑھانے لگا۔ اس زمانہ میں وہ پیرس میں لیٹن گوارڈے کے ایک چھوٹے سے ہوٹل میں مقیم تھا اور فرانس کی روایت کے مطابق قرب و جوار کے کیفوں میں آتا جاتا رہتا تھا۔ سارتر کے اس دور کی تحریریں انسانی جذبات اور تخیل کے گہرے نفسیاتی مطالعہ پر مبنی ہیں۔ ان میں ذہانت کی چمک بھی ہے اور تحریر کا بانگین بھی لیکن اس کے باوجود وہ اپنے پڑھنے والوں کو خاص طور پر متوجہ ذکر کیا۔ لیکن جب کچھ عرصے بعد اس نے فرانس کے مشہور

رسالے La Nouvelle Revue Française میں معاصر ادب پر تنقیدی مضامین لکھنے شروع کئے تو اس کے سوچنے کے انداز اور لکھنے کے ڈھنگ کو دیکھ کر ادبی حلقوں میں چمکیاں شروع ہو گئیں اور بہت تیزی کے ساتھ اس کی شہرت پرنٹنگ کارٹر نے لگی۔ ان مضامین کے ذریعہ اس نے پہلے پہل 'ہینگ دے' ولیم فاکنز، دوس پاسوس، اور اسٹین بک وغیرہ کو فرانسیسیوں سے روشناس کرایا۔ ۳۵ء میں سارتر کا پہلا ناول La Nausee شائع ہوا۔ اس ناول میں اس کا فلسفہ اور اس کا فن بہت

خوبصورتی کے ساتھ ایک دوسرے میں گھل مل گئے ہیں۔ ایک سال بعد 'دی وال' کے نام سے اس کی کہانیوں کا مجموعہ شائع ہوا، جو نہ صرف کہانی

تینک اور طرزِ ادا کے اعتبار سے منفرد ہے بلکہ جس میں اس کا فلسفہ بھی بہت فنکارانہ انداز میں اجاگر ہوا ہے۔

۱۹۳۰ء میں جب دوسری جنگ عظیم کے شعلے بھڑکے اور نازیوں نے فرانس پر حملہ شروع کیا تو وہ 'پائپوٹ' کی حیثیت سے فرانسیسی فوجوں میں شامل ہو گیا اور سنہ ۱۹۴۰ء میں جب فرانس کو شکست ہوئی اور نازیوں نے پیرس پر قبضہ کر لیا تو اور دوسرے لوگوں کے ساتھ اسے بھی گرفتار کر لیا گیا۔ نو ماہ تک وہ نازیوں کی قید میں رہا اور اس عرصہ میں وہ اپنے قیدی ساتھیوں کے لئے ڈرامے لکھتا اور کھیلتا رہا۔ جب وہ رہا ہوا اور پیرس واپس آیا تو 'تحریک مزاحمت' میں شامل ہو گیا اور اس تحریک کے خفیہ رچوں کے لئے مضامین لکھتا رہا۔ سارتر کا پہلا ڈرامہ 'The Files' سنہ ۱۹۴۰ء میں پیش کیا گیا جو پیغام آزادی اور ظلم کے خلاف مزاحمت کے جذبہ کے باوجود نازیوں کے احتساب سے بچ گیا۔ یہ ڈرامہ اپنے انداز بیان اور موضوع کے برتنے کے سلیقہ کی وجہ سے جدید فرانسیسی ادب میں ایک اہم چیز سمجھا جاتا ہے۔ اسی سال کے آخر میں سارتر کا دوسرا مشہور ڈرامہ 'No Exit' پیش کیا گیا جس میں تین آدمی دوزخ کے ایک کمرہ میں بیٹھے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ جن میں دو مرد ہیں اور ایک عورت۔ جو ہر دم ہر گھڑی ایک دوسرے کے ساتھ رہتے ہیں۔ ایک دوسرے کی ہر دقت موجودگی ان کی زندگی کو عذاب بنا دیتی ہے۔ خیال کی رفعت و جودیت کا فلسفہ اور ساتھ ساتھ انسانی فحش کا اظہار سارتر نے اس ڈرامہ میں اتنی کامیابی سے کیا ہے کہ یہ

ڈرامہ فرانسیسی ادب کا ایک شاہکار سمجھا جاتا ہے تقریباً اسی زمانے میں اس نے اپنی مشہور و معروف کتاب Being and nothingness مکمل کی جو تقریباً سات سو صفحات پر پھیلی ہوئی ہے اور جس میں غلطہ وجودیت کے مختلف پہلوؤں پر سارے بڑے بڑے تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔ کچھ عرصے کے بعد جب یہ فلسفہ مقبول ہونا شروع ہوا اور لوگوں نے اس پر طرح طرح کے اعتراضات شروع کئے تو سارتر نے Existentialism and Humanism

کے نام سے ایک پمفلٹ لکھا جس میں نہ صرف تمام غلط فہمیوں کے ازالہ اور سارے اعتراضات کا جواب دینے کی کوشش کی ہے بلکہ فلسفہ وجودیت کو بھی اصل اداسان زبان میں سمجھایا ہے۔ اس زمانے میں اس نے اس فلسفہ کو مقبول بنانے کے سلسلے میں متعدد مضامین لکھے جن میں سب سے اہم وہ مضمون ہے جو Corrections کے نام سے ایک مفتہ وار میں شائع ہوا۔ ان تمام تحریروں سے یہ فائدہ ہوا کہ فلسفہ وجودیت کی اہمیت و فوجیت کو لوگوں نے سمجھنا شروع کیا اور یہ ایک تحریک کی شکل اختیار کر کے نہ صرف سارے ملک میں پھیل گئی بلکہ مغرب میں بھی لوگ اس سے متاثر ہونے لگے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سنگھ سے سنہ تک اس تحریک سے سینکڑوں نوجوان ادیب اور فنکار وابستہ ہو گئے اور یہ اس دور کا فیشن ایبل فلسفہ بن گیا۔ پیرس کا ایک گھناں سا کیفے Cafe de Flore اس تحریک کا ہیڈ کوارٹر تھا جو اس تحریک کی وجہ سے اس درجہ مشہور ہوا کہ دور دراز سے لوگ سارتر سے ملنے کے لئے یہاں آئے لگے اور آج سارتر اور

وجودیت کے نام کے ساتھ Caece Flare کا نام بھی ادب و تہذیب کی تاریخ میں محفوظ ہو گیا ہے۔ ۱۹۴۵ء میں سارتر امریکہ بھی گیا اور وہاں سے واپس آکر امریکہ کے بارے میں بہت سے مضامین لکھے جن میں سے کچھ Literary and Philosophical Essays میں شامل ہیں۔ اسی زمانہ میں اس نے اپنا ڈرامہ 'شریف طوائف' بھی لکھا

اول تو امریکن ان مضامین ہی پر اس سے ناراض ہو گئے تھے لیکن جب یہ ڈرامہ شائع ہوا اور کھیل گیا تو وہ کھلم کھلا سارتر کے خلاف زہر اٹھنے لگے۔ ۱۹۴۷ء ہی میں اس نے (Roads to Freedom) کے عنوان سے تین حصوں میں ایک اور ناول لکھا جو سارتر کی دوسری کتابوں کی طرح بہت مقبول ہوا۔ اسی سال سارتر نے ایک رسالہ 'Tomas Modernes' کے نام سے جاری کیا جس کا وہ اب تک اڈیٹر ہے۔

_____ امریکہ والوں کو سارتر سے یہ شکایت ہے کہ وہ یہی فیصلے ادب میں براؤ راست داخل کر دیتا ہے نیز یہ کہ وہ مارکسزم کا علم بردار اور حامی ہے۔ کامیو سے بھی سارتر کا جھگڑا دو تین سال تک اسی بات پر چلتا رہا۔ کامیو نے سارتر کے رسالے میں مارکسزم اور اسٹالن ازم پر سخت نکتہ

چینی کی جس کے جواب میں سارتر نے بھی کئی مضمون لکھے اور اسے معروضی رجعت پسند کے نام سے یاد کیا۔ یہ اختلاف اتنا بڑھا کہ سارتر اور کامیو کے راستے الگ ہو گئے۔ امریکہ والوں نے کامیو کی خوب خوب ہمت افزائی کی اور آج کامیو صاحب جنہوں نے الجزائر کے معاملہ میں حکومت کے جابرانہ رویہ

کو سراہ کر الیگزینڈر کے حریفوں کے خلاف زہر اُگھا تھا۔ نوبل پرائز سے نوازا گئے ہیں۔ سارتر عالماً جہو ریت پسند ہے اسی لئے الیگزینڈر کے معاملہ میں بھی اس نے فرانسیسی حکومت کے خلاف جلسے جلوس میں شرکت کی اور فرانسیسی استعمار پسندی کی حدود پر مذمت کی۔ آج کل بھی دیگال کی مخالفت سارتر اسی شدت کے ساتھ کر رہا ہے۔ آخر ایسے میں سارتر امریکی دلوں کو کیوں پسند آتا۔ وہ تو ادب، تہذیب، امن، کھانا پینا اور صبا کچھ سیاست اور مارکسزم کی مینک سے دیکھتے ہیں اور دوسروں کو شفقانہ انداز میں تلقین کرتے رہتے ہیں کہ ادب کا سیاست سے کیا تعلق اور صبا مارکسزم تو ایک ایسا حواسہ جو جلد ہی ساری انسانیت کو ہڑپ کر جائے گا اور اسی لئے وہ ہر ایک ملک میں لوگوں کی مدد کو بن بلائے دوڑ دوڑ کر جاتے ہیں کبھی لبنان میں فوجیں اُتار کر لائے دیا جاتے ہیں اور کبھی فارموسا میں ساتویں فلیٹ کی طاقت سے سب کو مرعوب کرتے پھرتے ہیں اور کبھی یٹا میں جاگتے ہیں اور جنگ کی آگ کو بھڑکا کر امن کا نام دیتے ہیں۔ لیکن ان رجعت پسندانہ پورژوائی حرکتوں کا فیصلہ خود وقت کرے گا کہ ان کو عمل میں خود کتنا نظر آتا تھا۔

بہر حال یہ ہیں اس شخص کے منقرحات جس نے رسوں تہذیب کی

تاریخ کو اپنی شہی میں رکھا۔ _____ اگر آپ کبھی Cafe de Flore

جائیں تو دہاں آپ کو ایک ایسا دہلا پتلا شخص بھی ملے گا جس کے سر کے بال تیزی کے ساتھ اڑ رہے ہیں۔ آنکھوں پر مونے سٹیشوں کا چتر لگا ہوا

ہے حمد کے پیچھے سے جانتی ہوئی ذہانت و فطانت ہر دیکھنے والے کو
 اپنی طرف متوجہ کر رہی ہے۔ جو تیزی اور روانی کے ساتھ گفتگو میں مصروف
 ہے۔ ہمتوں کی حرکات و سکنات سے دل کے جذبات بھی ظاہر ہو رہے
 ہیں۔ منہ میں کبھی جہاد ہونے والا پاپ لگا ہے اور جوان اور نچتہ
 عمر لوگوں کا اس کے ارد گرد گھمٹا لگا ہوا ہے۔ — یہی شخص
 ہے جسے ساری مہذب دنیا پاں سارتر کے نام سے جانتی ہے
 — ایک عظیم انسان، ایک عظیم دانشور۔

(۱۹۵۸ء)

ساتر، وجودیت اور ادب

”جب کسی دور میں طوفان برق دباراں آنے لگتے ہیں تو مجھ جیسے افراد
ظاہر ہوتے ہیں۔“

کیرک گارڈ

کیرک گارڈ نے جس فلسفہ کی بنیاد رکھی اس فلسفہ نے بیسویں صدی
کے ذہن انسانی کو اس ناامیدی، بے یقینی، عدم اعتماد اور بحران سے نجات
دلا کر انہی ذات پر اعتماد کرنا سکھایا۔ اس نے خیر و شر کی ساری ذمہ داری
فرد کے کاندھوں پر ڈال دی اور بتایا کہ آدمی اس کے سوا کچھ نہیں ہے جو وہ
خود کو جانتا ہے؛ ذات کے عرفان کا مسئلہ ہم شرقیوں کے لئے کوئی
ایسی نئی چیز نہیں ہے لیکن یورپ میں جہاں سائنس کی ترقی نے فلک
افلاک کو چھو یا تھا، جہاں انہیں ’وخلیفہ‘ تو معلوم ہو گیا تھا لیکن یہ معلوم

نہیں تھا کہ اس کا استعمال کس طرح کرنا چاہیے اور جہاں ان کے غور ساختہ شیر نے ان کو دوبارہ خون اور موت کے آغوش میں لا کھڑا کیا تھا عرفان ذات کے اس فلسفہ نے بحران زدہ انسان میں زندگی کی روح دوبارہ چھونک دی۔ باہر نفسیات یونگ نے ایٹم بم کے ایجاد و استعمال سے بہت پہلے کہا تھا کہ جدید انسان نے اب یہ محسوس کرنا شروع کر دیا ہے کہ مادی ترقی کی طرف ہر قدم اس طاقت میں اضافہ کر رہا ہے جو ایک دن ایک زبردست طوفان بن کر اسے اپنی لپیٹ میں لے لینے والا ہے۔ جس وقت یہ بات کہی گئی تھی اس وقت سارے یورپ کا ذہنی حال یہ تھا کہ وہ میکائیکی تعقل پرستی اور ترقی پر سے اعتماد کھو چکا تھا۔ سائنس کے منفی پہلوؤں پر غور کر کے وہ اس نتیجہ پر پہنچ رہا تھا کہ زندگی کے سارے مسائل کو اس کی نذر کرنا اور ساری کامیابی کا بیانی کا سہرا اسی کے سر باندھنا بالکل غلط ہے۔ اس بات پر سے بھی اس کا ایمان اٹھ چکا تھا کہ فلسفیانہ خیالات کے لئے سائنس ہی واحد موضوع ہے۔ اسے اس بات کا بھی شدید احساس تھا کہ تعقل نے انہیں تشدد سے قریب تر کر دیا ہے۔ سائنس نے معاشی بحران پیدا کیا ہے انقلاب اور تباہی کو لا کھڑا کیا ہے۔ سائنس کے معروضی سوالات نے انسانی مسائل کو پس پشت ڈال دیا ہے اور سائنس صرف انہی کے لئے گوشہ عافیت بنی رہی ہے جنہوں نے زندگی کے اہم مسائل پر کبھی سنجیدگی سے غور نہیں کیا۔ یہ وہ دور تھا جب مغربی تہذیب عملاً اپنی بیماری کو محسوس کرنے لگی تھی اور ذہن انسانی بد حال و دراندہ

تھا اور بالخصوص فرانس میں جہاں جنگ نے شکست خوردگی، ذہنی پسماندگی اور جذباتی و اخلاقی انتشار پیدا کر دیا تھا۔ ایسے میں اہل دانش نے ایسی اقدار کی تلاش شروع کی جہاں سے انسان پھر سے اپنی کھوئی ہوئی بنیادی صلاحیتوں کو پاسکے اور پھر جہاں سے تخلیقی سرچشمے پھوٹ نکلیں۔

’وجودیت‘ کا فلسفہ ویسے تو کوئی نیا فلسفہ نہیں ہے لیکن وقت کی ضرورت نے مختلف خیالات و اقدار کو اس طور پر یکجا کیا کہ اس میں نہ مرنے یا نہ نظر آنے لگا بلکہ روح عصر کا پر تو بھی غور شنید بن کر چمکنے لگا۔ ’فرد کی ذات‘ کی اہمیت کا ذکر دیسے تو کیرک گارڈ کے علاوہ نطشے، ہیڈگر، جیسپر، دوستاوسکی، رائے، کافکا سب کے یہاں نظر آتا ہے لیکن پال سارتر نے اس میں فرانسیسی مزاج کی روح پھونک کر اس سے وہ کام لیا کہ ایک دفعہ پھر خزاں زدہ ادب و فلسفہ پر بہار آگئی۔ یہ فلسفہ دراصل ان مرد و روائتی فلسفوں کے غلات ایک ردِ عمل متعل جن میں فلسفہ اشیاء اور خیالات کا مرکز بن کر صرف بحرِ داد اور بے جان بحثوں میں الجھ کر رہ گیا تھا اور جس کا زندگی، فرد اور اس کے مسائل سے دور کا بھی واسطہ نہ رہا تھا۔ وجودیت نے لوگوں کو یہ محسوس کرایا کہ داخلی رویہ خارجی حقیقت کو بدل سکتا ہے۔ ذہن انسانی کی تاریخ میں یہ بات بڑی دلچسپ ہے کہ جب دو محاشروں میں معاشی، سیاسی، سماجی حالات یکساں ہو جاتے ہیں تو ذہن انسانی کی پرواز بھی یکساں ہو جاتی ہے۔ ہمارے ہاں بھی تصوف کا زور ایسے ہی زمانے میں بندھا جب افراطی، جذباتی و اخلاقی

پستی، لوٹ کھسوٹ، قتل و غارتگری، انحطاط و زوال سارے معاشرہ پر چھا گیا تھا اور خارجی دنیا میں امن و عافیت، تحفظ و پناہ کا کوئی پہلو بظاہر باقی نہیں رہا تھا۔ فرانس میں بھی تقریباً ویسے ہی حالات تھے جیسے ہمارے ہاں سامراجی نظام کی آمد اور سلطنت مغلیہ کے زوال کے وقت پیدا ہو گئے تھے۔ اسی لئے ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں بھی اور وہاں بھی داخلیت اور فرد کی ذات کا عرفان و وقت کی سب سے بڑی قوت بن گئے اور اس نے وہ جلوے دکھائے کہ خارجی دنیا منزلزل ہو کر اس کے قدروں پر آمردہ دیکھتے ہی دیکھتے 'وجودیت' (تصوف کی طرح) بیسویں صدی کے وسط میں سارے یورپ کا فیشن بن گیا اور اس پر گرا گرام بحثیں شروع ہوئیں۔ ژال پال سارتر دانش میں اس فلسفہ کا بانی اور نمائندہ تھا اور چونکہ اس کی نظر معاشرہ مسائل پر بہت گہری تھی اسی لئے اس کی تحریروں میں مغربی تہذیب کے بحران اور نفسیاتی کرب کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ اس کی تحریروں میں وہ اثر بھی ہے جو ادب کا خاصہ ہے اور وہ اپیل بھی جو فلسفہ کے ساتھ وابستہ ہے۔

ہنیری جیمس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ہر نیا خیال، فلسفہ یا تحریک تین منزلوں سے گزرتا ہے۔ پہلے تو سماج اسے ہیودہ دے دے مٹنی سمجھ کر نظر انداز کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن چونکہ ہر صوت مندیا خیال یا تحریک اپنے جلو میں روح عصر اور منفیات زمانہ لئے ہوتا ہے اس لئے رفتہ رفتہ اس کی اصلیت و حقیقت دلوں میں گھر کرنے لگتی ہے لیکن پھر بھی اسے

غیر اہم اور ناقابل توجہ ہی سمجھا جاتا ہے لیکن آخر کار وہ ایسی اہمیت اختیار کر لیتا ہے اور اس کے جوہر کی روشنی اس طور پر ہر سو پھیلنے لگتی ہے کہ اس کے مخالفین اسے اپنا انکشاف کہہ کر خود سے وابستہ کر لیتے ہیں۔ بالکل اسی طرح دیکھتے ہی دیکھتے وجودیت کا نظریہ بھی لوگوں کے دلوں میں گھر کر گیا اور یہ یورپ کی جدید ترین تحریک کی شکل اختیار کر کے سات سمندر پار تک پہنچ گیا۔

یہاں لگے ہاتھ ان سب مخالفین کا ذکر بھی کرتے چلیں جنہوں نے اس نظریہ میں ہزار عجیب نکالے تاکہ ان خیالات کی روشنی میں ہم اس فلسفہ کی اصلیت و ماہیت کو آسانی سے سمجھ سکیں۔ کیونستوں نے سارتر پر اس سلسلے میں یا لازم دہرا کہ وہ انسان کے اجتماعی اتحاد و استحکام کو پارہ پارہ کر کے اسے الگ اور تنہا دیکھتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وجودیت کے سارے فلسفہ کی بنیاد چونکہ میں سوچتا ہوں لہذا میں ہوں پر قائم ہے۔ اور چونکہ وہ ایسا کہتے ہیں اس لئے وہ اپنی ذات کے علاوہ دوسروں سے اپنا رشتہ نااط منقطع کر لیتے ہیں اور ریشم کے کیڑے کی طرح اپنے خول میں دیک کر بیٹھ جاتے ہیں۔ عیائی حضرات نے کہا کہ وجودیوں نے خدائی احکامات کو نظر انداز کر دیا ہے اور ان تمام اقدار کو شکر ا دیا ہے جواب تک دائمی قرار پائی تھیں۔ انہوں نے فرد کو اپنے ’فیصلہ‘ میں آزاد چھوڑ دیا ہے اور اس طرح وہ فرد اور معاشرہ کو امتزاج پند کی طرف لے جا رہے ہیں۔ ساتھ ساتھ یہ بھی کہا کہ وجودی زندگی کے تاریک

کے طور پر کوئی چیز لے لیجئے۔ جسے انسان نے بنایا ہو مثلاً چاقو ہی لے لیجئے۔ یہ بات واضح ہے کہ چاقو ایک خاص طریقہ سے بنایا جاتا ہے، چاقو بنانے والے کاریگر کے ذہن میں چاقو بنانے سے پہلے اس کا ایک تصور موجود تھا، اس کا طریقہ کار اسے معلوم تھا نیز اسے یہ بھی معلوم تھا کہ چاقو کس کام آتا ہے۔ اگر یہ تصور اس کے ذہن میں نہ ہوتا تو سرے سے چاقو بنانا ہی ممکن نہیں تھا۔ اس بات کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ چاقو کا جوہر (اس کا تصور، اس کے بنانے کا طریقہ، اور مقصد وغیرہ) اس کے وجود سے پہلے پیدا ہوا، اس بات کو ذہن میں رکھتے ہوئے اب خدا کی مثال لیجئے۔ خدا کو ہم ایک خالق تصور کرتے ہیں اور اس بات کو بھی تسلیم کرتے ہیں کہ جب خدا کسی چیز کو تخلیق کرتا ہے تو اسے بخوبی یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ کیا تخلیق کر رہا ہے، کس طرح تخلیق کی جاتی ہے اور اس کی اس تخلیق کا کیا مقصد ہے۔ اس طرح انسان کی تخلیق کا تصور خدا کے ذہن میں پہلے سے بالکل ایسے ہی موجود تھا جیسا کہ اس کاریگر کے ذہن میں ایک تصور موجود تھا جو چاقو بنانا چاہتا تھا۔ خدا کے ذہن میں انسان کے اس تصور کو جوہر کا نام دیا جاسکتا ہے جو یقیناً وجود سے پہلے آتا ہے۔ اسی خدائی تصور کو انسانی فطرت کے نام سے بھی موسوم کیا جاسکتا ہے۔

یہ بات یہاں تک تو بالکل ٹھیک ہے لیکن جب وجودی خدا کے وجود سے ہی انکار کر دیتے ہیں تو سرے سے جوہر کا مسئلہ ہی باقی نہیں رہتا۔ اور صرف وجود کی بات رہ جاتی ہے۔ اسی لئے کہا جاتا ہے کہ وجود

جو ہر سے پہلے آتا ہے، اور انسان کو اپنے جوہر سے پہلے اپنے وجود کا احساس ہوتا ہے۔ اسی بات کے پیش نظر ہیڈ کرنے کہا تھا کہ وہ دنیا میں پسینک دیا گیا ہے لیکن اس کا پسینکے والا کوئی نہیں ہے۔ انسان کو خود اپنے جوہر کو پیدا کرنا پڑتا ہے۔ یہ جوہر انسانی رشتوں اور سماجی رنابطے سے پیدا ہوتا ہے اور پھر جب انسان دنیا میں اُبھرتا ہے تو اس کے بعد کہیں جا کر خود مستعین کرتا ہے۔ اگر ابتدا میں انسان کو معین نہیں کیا جاسکتا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس وقت کچھ نہیں ہوتا لیکن بعد میں وہ وہ بن جاتا ہے جو وہ خود کو بناتا ہے۔ یہاں یہ بات کہہ کر وجودیوں نے تشکیل و تعمیر کی ساری ذمہ داری خود انسان پر ڈال دی اور اس کی خوشی یا غمی، ترقی یا تنزل، تعمیر یا تخریب، اچھائی یا بھائی کا سارا بوجھ خود انسان پر ڈال دیا۔ اور جب نطشے نے یہ کہا تھا کہ میں خدا کے وجود سے انکار کرتا ہوں اور اس لئے اس کی ساری ذمہ داریوں سے سبھی، تو اس کے ذہن میں بھی یہی تصور تھا۔ اس طرح وجودیت نے فرد کو اپنے ہر عمل کا خود ذمہ دار ٹھہرا کر اس میں خود اعتمادی کا ایسا جوہر بھر دیا کہ وہ اس بھرائی دہ میں خود اپنے پردوں پر کھڑا ہونے کا اہل گیا۔

یہاں سے وجودیوں کے ہاں داخلیت کی اہمیت کا مسئلہ شروع ہوتا ہے۔ کیونکہ گارڈ نے کہا تھا کہ داخلیت صداقت ہے۔ دیکارٹ نے کہا تھا چو کہ میں سوچتا ہوں لہذا میں ہوں، اُٹاں پال سارتر کا ایک کردار، ان کیرہ میں یہ کہتا ہوا سُنانا دیتا ہے کہ جب میں خود کو نہیں دیکھ سکتا تو مجھے حیرت ہونے لگتی ہے کہ کیا حقیقتاً اور واقعتاً میں زندہ بھی ہوں؟

وجودیوں کے ہاں داخلیت سے یہ مراد ہے کہ انسان پتھر، میز، کرسی اور
لوہے وغیرہ سے یقیناً زیادہ قدر و منزلت کا مالک ہے۔ انسان پہلے وجود
میں آتا ہے اور خود کو متعین کرنے کے لئے مستقبل کی طرف بڑھتا ہے اور
خود اس امر سے آگاہ بھی رہتا ہے کہ وہ ایسا کر رہا ہے۔ انسان میز، کرسی
اور ایسی دیگر شایعہ کے برخلاف ایک داخلی زندگی بھی رکھتا ہے۔ ذات کی
اس قلب ہدایت سے پہلے کوئی چیز بھی وجود نہیں رکھتی۔ انسان اس
وقت اپنے وجود کو حاصل کر سکے گا جب وہ وہ ہو جائے گا جو وہ ہونا چاہتا
ہے۔ انسان سب باتوں کے کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ آدمی جو کچھ بھی ہے
کائنات کا وہ خود ذمہ دار ہے اور جب یہ کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے وجود کا خود
ذمہ دار ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ صرف اپنی ذات کی حد تک
ذمہ دار ہے اور سماجی رشتوں، ماطوں سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے بلکہ
اس میں یہ بات بھی مضمر ہے کہ وہ دوسروں کا بھی ذمہ دار ہے۔ اسی لئے
وجودیوں کے ہاں یہ بات بڑی اہمیت رکھتی ہے کہ خود کو تعمیر کرتے وقت
وہ دوسروں کی بھی تعمیر و تشکیل کرتے جاتے ہیں۔

حاصل حق و حقیقت میں ہے یہی آدمی آدمی کو پہچانے

جیسپر نے ایک جگہ لکھا ہے کہ وجودیت کا فلسفہ اس بات پر ایمان
رکھتا ہے کہ حقیقی فلسفہ آدمی کے انفرادی وجود سے پیدا ہوتا ہے اور
جس کا خطاب دوسرے افراد سے ہوتا ہے تاکہ وہ کچھ حقیقی وجود کو حاصل
کرنے میں مدد دے سکیں۔ ہر فلسفہ کی طرح وجودیت کا بھی مقصد یہ

کہ وہ انسان کو سمجھنے پر مجبور کرے، انہیں غور و فکر کا عادی بنائے تاکہ وہ عمل کی طرف رجوع ہو سکیں۔ اور اس طرح ارضِ خاکی پر آگِ روشن رکھی جاسکے۔ اس فلسفہ کا سارا زور اس بات پر ہے کہ انسان کی ذات سے بالاکوئی دوسری ذات نہیں ہے، میں ہی خود اپنا نگہستاں میں ہی خود اپنا نفس۔ ذات کا عرفان ہی اس کے وجود کو قائم کرنے کا ذریعہ ہے۔ اس دنیا میں جہاں وہ پھینک دیا گیا ہے، جہاں آلام و مصائب ہیں، جہاں خوف و ہراس ہے، جہاں قدم قدم پر انسان اپنے فیصلوں سے باز رہتا ہے اور انہیں تار رہتا ہے، جہاں فرد کی ذات کو خارجی اشیاء اور ان کا فلسفہ مسلسل کھینچ رہتا ہے یہی ایک ذریعہ نجات حاصل کرنے اور اپنے وجود کو ایک کائنات بنانے کا ہے۔ محدودی قسمت کی شکایت بے جا ہے۔ آدمی وہ ہے جو وہ خود کو بناتا ہے۔ انسان کی ذات خود گنبدِ معنی کا ایک ظلم ہے۔ اور

جب غالب نے یہ کہا تھا ہے

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے بر تو سے آفتاب کے ذریعے میں جان ہے

انہی تہی ہی سے ہو جو کچھ ہو آگہی گر نہیں غفلت ہی ہستی

تو اس کا اشارہ بھی فرد کی ذات کے عرفان ہی کی طرف تھا۔ وجودیت کا مقصد یہ نہیں ہے کہ اشیاء کا ادراک حاصل کیا جائے بلکہ اپنے شعور کی ہستی () کو بے لا جائے اور ساتھ ساتھ اشیاء کے تعلق سے اپنے اندرونی رویہ کو بھی۔ اب تک انسان نے اس دور کو معاشیات، سائنس، تاریخی سیاست اور سماجیات وغیرہ سے سمجھنے کی کوشش کی ہے لیکن اس

فلسفہ کے علمبرداروں نے یہ محسوس کیا ہے کہ خود انسان میں تبدیلیاں ہو رہی ہیں اور ان تبدیلیوں کو صرف فرد کے تعلق سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اسی لئے کیرک گارڈ اور سارتر نے فرد کو ایک ذرہ کی حیثیت سے ہماری فکر میں داخل کرنے کی کوشش کی ہے۔ دوستادسکی، لکے، کاؤکا کے ہاں بھی یہی رویہ نظر آتا ہے۔

اردو، فارسی غزل کی ساری تاریخ خود کو دیکھنے کا معجزہ ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو غزل اور وجودیت کا رشتہ ازل سے قائم ہے اور ازہر تا اب ذرہ، دل و دل ہے آئینہ سارتر کا ایک کردار (Oreit) یہ کہتا ہے: "لیکن تکالیف اس کے اپنے اندر سے پیدا ہوتی ہیں اور صرف وہ خود ہی ان سے نجات حاصل کر سکتا ہے؟ غالب اپنے انداز میں یہ کہتا ہے۔"

اجاب چاند سازی دھت نہ کر سکے نکل میں بھی خیال بیاہاں نور تھا
موتی پر رونے کا خیال بھی خود آرائی سے پیدا ہوتا ہے۔ فرشتوں کے لکھے
کا اسی لئے کوئی بھروسہ نہیں، دم تحریر کسی آدمی کا ہونا ضروری تھا۔ دیکارت
نے کہا تھا: چرکے میں سوچتا ہوں، لہذا میں ہوں؛ بالکل یہی احساس
غالب کو ہوا اور اس نے اپنی رمزیات و ضمیات کا سہارا لے کر اسے یوں دا
کیا۔

ہم انجمن کہتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو ہے آدمی بجائے خود اک مشہر خیال
کچھ خیال آیا تھا دھت کا کہ محو اجل گیا عرض کیجئے جو ہر اندیشہ کی گرمی کہاں

اور چونکہ انسان کی ذات، اس کے عرفان اور اس کے مسائل وجودیت کے تصور کا مرکز و محور ہیں اسی لئے اس نظریہ پر نفسیات کا بہت گہرا اثر پڑا ہے۔ دستاویزی کی نظر بھی انسانی نفسیات پر بہت گہری تھی۔ جیسپر، کیرک گارڈ، ہیڈگرا اور سارتر سب کے سب نفسیات کا دامن تھامے ہوئے ہیں۔ نپٹے نے کہا تھا کہ مجھ سے پہلے کون سا فلسفی تھا جو ماہر نفسیات بھی تھا، اور اسی لئے کیرک گارڈ صداقت کو داخلیت کے نام سے موسوم کرتا ہے۔

اُردو غزل کا مزاج بھی داخلیت کے تصور پر قائم ہے۔ اُردو غزل ساری کی ساری انسانی نفسیات، فرد کے داخلی تجربات و واردات کا نتیجہ ہے۔ اس میں بھی انسانی تعلقات، جسمانی و روحانی رشتے، داخلی آزادی کی خواہش، باریک مشاہدات، نفسیاتی مسائل اس طور پر ظاہر ہوئے ہیں کہ یہ انفرادی تجربات، احساسات اور مشاہدات ایک مکمل کائنات بن کر ہماری زندگی کے پیچیدہ اور اہم داخلی نفسیاتی مسائل کو سلجھانے لگتے ہیں۔ اُردو غزل اور ساری عشقیہ شاعری اسی محور پر گھومتی نظر آتی ہے اور انسان کی داخلی کائنات، سچے نغمے، دبے دبے غم مختلف انداز سے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ سارتر نے جب کہا تھا کہ انسان ایک ایسی ہستی ہے جو خدا ہونا چاہتا ہے اور جو اس خواہش کے ذریعہ نہ صرف اپنے جوہر نکھار سکتا ہے بلکہ اپنے وجود کو بھی مکمل بنا سکتا ہے تو اس نے ایک سیدھی سادھی اور سچی حقیقت کا انکشاف کیا تھا۔ میرا اس بات کا یوں انکشاف کرتے ہیں۔

الہی کیسے ہوتے ہیں جنہیں ہے بندگی خواہش ہم تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

سارتر نے تو صرف یہ کہا تھا کہ انسان خدا ہونا چاہتا ہے مگر مسیہ
انسان کی ذات اور اس کی عظمت کو اس سے بھی بلند تر لے جاتے ہیں اور
اس میں خود اعتمادی کا ایک ایسا جادو بھردیتے ہیں کہ خدا بننے کی منزل
بھی پیچھے رہ جاتی ہے۔ وجودیوں کی طرح میر بھی انسان کی عظمت کے
قائم ہیں ان کی شاعری کا بنیادی مقصد یہی ہے۔ یہ دو شعر دیکھئے۔
آدم خاکی سے عالم کو جیلا ہے درندہ آئینہ تھا تو منکر قابلِ دیدار نہ تھا
ہیں مشیتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میر ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

اپنی مشہور کہانی اریس تر دتس میں سارتر کا بنیادی کردار یہ کہتا
ہو اسائی دیتا ہے کہ میں اب اعتماد اس سپتول سے حاصل نہیں کرتا بلکہ خود
اپنی ہی ذات سے میر اپنے انداز میں اس مسئلہ کو یوں پیش کرتے ہیں کہ
ہم آپ ہی کو اپنا مقصد جانتے ہیں اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں
اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے اس رمز کو لیکن معدود جانتے ہیں
عجز و نیاز اچانچ اپنی طرف ہے سارا اس مشیتِ خاک کو ہم مجبور جانتے ہیں
اُردو غزل کا یہ مزاج ہمیں ہر چھ شاعر کے ہاں نظر آتا ہے۔ داخلی
تجربات، فرد کی ذات کا عرفان، اس کی ذمہ داریاں، حیات و کائنات کے
راز ہائے سرستہ، اس دنیا میں انسان کی جلوہ گری کا مقصد، اس کا مقصد
یہ اور ایسے متعدد مسائل ہماری اُردو غزل کا بنیادی مزاج رہے ہیں اس
طرح وجودیت کے فلسفہ کا یہ پہلو ہمارے اپنے مزاج سے بے حد قریب ہے

اور اس فلسفہ کی مدد سے ہم اس دور میں اپنے حقیقی مزاج کے احیاء کا کام لے سکتے ہیں اور یہ ہمارے مزاج میں رنگ کرہاری تخلیقی صلاحیتوں میں دوبارہ روح بھونک سکتا ہے بالخصوص اردو نثر اور اردو افسانے کے لئے تو یہ ایک ایسا موضوع ہے جس پر عظیم ادب کا محل تعمیر کیا جاسکتا ہے۔

بات تشنہ رہ جائے گی اگر کرب (Anguish) بے چارگی (Abandonment) (Despair) وغیرہ الفاظ کی تشریح نہ کی جائے جو وجودیوں کی تحریروں میں مخصوص معنی میں استعمال ہوتے ہیں اور جن کی وضاحت سے اس فلسفہ کے دوسرے پہلوؤں کو سمجھنے میں مدد ملے گی۔ کرب اسے یہ مراد ہے کہ انسان بنیادی طور پر کرب میں مبتلا ہے۔ جب ایک انسان اپنے لئے کسی چیز کو پسند کرتا ہے اور اس کا پابند ہو جاتا ہے تو اس کے ذہن میں مسلسل یہ خیال آتا ہے کہ اس انتخاب میں اس کی بڑی ذمہ داری ہے۔ اور جس چیز کو وہ یا بات کو وہ اپنے لئے منتخب کر رہا ہے وہ ساتھ ساتھ بالواسطہ پوری عالم انسانیت کے لئے اس کا ذمہ دار ہے اور اس کا اثر نہ صرف اس کے اپنے جوہر پر پڑے گا بلکہ دوسرے بھی اس سے اثر پذیر ہوں گے۔

دنیا میں اکثر ایسے لوگ نظر آتے ہیں جو انتخاب و پسند کے سلسلے میں کسی تشویش کا اظہار نہیں کرتے، جو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبراہٹیں کیا۔ لیکن اگر ان کا تجزیہ کیا جائے تو آسانی سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ وہ اس سے پہلو تہی کر رہے ہیں اور اپنے کرب، کو چپا کر راہ فرار اختیار کر رہے ہیں اور اپنے فیصلے کو محض ٹالنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ایسے شخص خود

فریبی میں مبتلا ہیں۔ اگر ایک چور چوری کرنے کا فیصلہ کرتا ہے تو وہ یہ نہیں کہہ سکتا کہ سب ایسا ہی کریں گے۔ اس کا انتخاب اگر وہ خود بھی اس کا تجربہ کرے، اس کی مرضی کے خلاف تھا۔ اس نے یہ فیصلہ آزادانہ نہیں کیا ہے۔ انتخاب و فیصلہ کرنے کا یہ وہی کرب ہے جس سے خود حضرت ابراہیم کو اس وقت واسطہ پڑا تھا جب فرشتے آسمانوں سے نازل ہوئے تھے۔ اور کہا تھا کہ 'لے ابراہیم! تو اپنے بیٹے کی قربانی دے' یہ کرب ہمیں اپنی زندگیوں میں قدم قدم پر نظر آتا ہے اور قدم قدم پر اپنے فیصلے سے پہلے ہم خود کو اس اذیت میں مبتلا پاتے ہیں۔ یہاں سے وجودیوں کے ہاں بے چارگی کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ یہ لفظ ہیڈ گر کے ہاں بار بار استعمال ہوا ہے اور وہ اس لفظ کو ان معنی میں استعمال کرتا ہے 'چونکہ خدا موجود نہیں ہے اس لئے اس کی عدم موجودگی سے ساری ذمہ داری اور نتائج شروع سے آخر تک انسان پر آ پڑتے ہیں۔ وجودیوں کے خیال کے مطابق انسان آزاد و مختار رہنے کے لئے مجبور بنایا گیا ہے۔ اس موڑ پر وجودی ایک مرتبہ پھر جبر و اختیار کے بحث سے قریب ہو جاتے ہیں۔

مذہب ہم جبریوں کا کھلاؤ

کہنے کو اختیار سا ہے کچھ

وجودی اس سلسلے میں یہ کہتے ہیں کہ جب انسان اس دنیا میں

پھینکا گیا تو اس پر اسے کوئی اختیار نہیں تھا۔ اس وقت تک وہ مجبور رہتا لیکن جوں ہی یہ عمل ختم ہوا وہ پھر مختار و آزاد ہے۔ سارے تر کے ڈرامے غلام

فلان میں اس کے کردار یہ کہتے ہیں "میں خود اپنی آزادی ہوں، جیسے ہی تو نے مجھے پیدا کیا میں آزاد ہوں" وہ بوجھ میری آزادی ہے۔" ایک مرتبہ جب آزادی اپنی روشنی قلب انسانی میں ڈال دیتی ہے، خداوند مجبور ہو جاتے ہیں۔ آزادی کی یہ نوعیت وجودوں کے ہاں ایک خاص اور بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ ہمارے ہاں تو جبر و اختیار کی یہ بحث کبھی طے نہ ہو سکی اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ہم اپنے عقائد سے خدا کی ذات کو کبھی الگ نہ کر سکے اور ہم نے اپنی فکر کی بنیاد ہمیشہ خدا کے وجود پر رکھی لیکن وجودوں نے چونکہ اپنے فلسفہ سے خدا کو نکال باہر کیا ہے اس لئے ان کے ہاں یہ بات طے ہو جاتی ہے کہ انسان کہاں تک مجبور ہے اور کہاں تک مختار و آزاد۔ خدا کے وجود سے انکار کر کے وہ ساری ذمہ داری خود اپنے گانڈھوں پر لے لیتے ہیں۔ اور یہاں سے انسان کی ذات خود خدا کا بدل بن جاتی ہے۔

'کرب' سے انسان انتخاب کی طرف مائل ہوتا ہے اور انتخاب و فیصلہ سے اس کا کرب دور ہو جاتا ہے۔ اس بات کوڑاں پال سارتر نے ایک مثال سے یوں واضح کیا ہے کہ اس کا ایک شاگرد اس کے پاس آیا اور کہا کہ نہ صحت الجھن میں گرفتار ہے۔ اس کی ماں سے اس کے باپ کے تعلقات نہایت کشیدہ ہیں اس نے اسے چھوڑ دیا ہے اور وہ جرموں سے مل جانا چاہتا ہے۔ اس کا بڑا بھائی ظالم جرموں کے استغاثوں مارا جا چکا ہے۔ اس کے دل میں انتقام کی آگ بجھوک رہی ہے۔ اس کی ماں تین تہا اس کے ساتھ رہتی ہے۔ — خاندان کے صدر سے چور اور بیٹے کی موت سے رنجور

ہے۔ اب لے دے۔ کہ وہی اس کا سہارا ہے۔ اس وقت اس کے سامنے
دوراستے ہیں یا تو وہ انگلستان جا کر فرانس کی آزادی پسند فوجوں میں شامل
ہو کر اپنے ملک کو آزاد کرانے کی جدوجہد میں حصہ لے یا پھر اپنی ماں کے ساتھ
رہے اور اس کی نگرانی کرے۔ اسے یہ خوف ہے کہ اگر وہ چلا گیا یا جنگ میں مارا
گیا تو اس کی مل ان غلوں کی تاب نہ لاسکے گی۔ ساتھ ساتھ یہ بھی مین ممکن ہے
کہ جنگ میں اسے کوئی کامیابی نہ ہو اور اس کی کوششیں پانی کے ناچینہ
قطرہ کی طرح ریت میں جذب ہو کر رہ جائیں، خاک کارزق ہے وہ قطرہ جو
دریانہ ہوا۔ وہ کرب میں مبتلا تھا۔ اب اسے فیصلہ کرنا تھا، اپنے عمل کا انتخاب
کرنا تھا۔ سارتر نے اس سے صرف یہ کہا کہ وہ سب عوامل دعوات قبیلے خوب
واقف ہے۔ وہ آزاد ہے، اس نے انتخاب کر کے خود فیصلہ کرے۔ عام اخلاقیات
کا کوئی اصول اسے یہ نہیں بتا سکتا کہ اسے کیا کرنا ہے۔ کوئی کرامت یا معجزہ اس
کی راہنمائی نہیں کر سکتا، صرف وہ خود ہی کر سکتا ہے۔ اور یہی چیز وہ ہے جسے
وجودی بے چارگی یا درست برداری کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔
ہم اپنی ہستی کا فیصلہ خود کرتے ہیں اور اس بے چارگی سے ہمارا کرب
دور ہو جاتا ہے۔

وجودی اس سلسلے میں امکان کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ ان کا
خیال ہے کہ انسان کی زندگی میں امکانات کا بڑا دخل ہے۔ امکان ایک
ایسی چیز ہے جس کے ذریعہ وہ اس بات کو اور خود کو جاننے کی طرف مائل ہوتا ہے
جو وہ اب تک نہیں ہے اور ساتھ ساتھ امکان ایک تیاری بھی ہے دیا

بننے کی۔ جب کوئی شخص کسی کام کا ارادہ کرتا ہے تو امکانات ہمیشہ اس کے ارادے کو گھیر لیتے ہیں لیکن انسان کو ان امکانات سے آگے نہیں جانا چاہیے جو اس کے عمل کے ساتھ وابستہ ہیں۔ جو امکانات اس کے عمل کو متاثر نہیں کرتے ان سے قطع تعلق رکھنا چاہیے اور عمل ناممکن ہو جائے گا۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ نہ کوئی خدا ہے اور نہ کوئی ایسا امتناعی حکم کہ جو ساری دنیا کو اپنے تصرف میں لاسکے۔ اور اس کے سارے امکانات ہماری قوت ارادی میں بھرے۔ اسی لئے دیکھتے ہیں کہ کتنا کہ دنیا کو فتح کرنے کے بجائے بہتر ہے کہ اپنے آپ کو ہی فتح کرو! یہیں سے وجہ دیت میں عمل کا تصور پیدا ہوتا ہے اور یہیں سے فاضل پندی کے خلافت جہاد شروع ہوتا ہے۔ سارے اس بات کو یوں واضح کرتا ہے کہ اگر لوگ یہ طے کر لیں کہ فاضل کو برسرِ اقتدار لانا چاہیے اور اس کے لئے جدوجہد بھی شروع کر دیں اور اتفاق سے دوسرے لوگ اتنے بزدل ہوں کہ چپ ہو کر بیٹھ رہیں اور تسلیم نہ کر دیں تو ہو گا تو وہی جو اکثریت چاہے گی لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ میں بھی ہاتھ پر ہاتھ دھر کر بیٹھ جاؤں اور سبکدوشی کا وظیفہ شروع کر دوں۔ ایسے میں میرے لئے ضروری ہو گا کہ پہلے خود تہیہ کر دوں اس کے مطابق خود کو پابند بنالوں اور عمل شروع کر دوں اور جتنا کچھ میرے مقدور میں ہو اپنے مقصد کے حصول کی کوشش کرتا رہوں۔ عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی۔ تو میں اور تسلیم و رضا ان لوگوں کا شیوہ ہے جو یہ کہتے ہیں کہ جو میں نہیں کر سکتا چلو وہ دوسرے کر لیں گے! وجہ دی اس رویہ کے جنتِ خلافت میں اور عمل کو سب سے بڑی

حقیقت تصور کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ انسان اس کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے جو وہ خود کو بناتا ہے وہ اسی حد تک زندہ رہتا ہے جس حد تک وہ خود کو بردھنے کا رلاتا ہے وہ اپنے عمل کے مجموعہ کا دوسرا نام ہے۔

دھرمی اس بات پر ایمان رکھتے ہیں کہ دراصل محبت دہی ہے جو محبت کرنے کے عمل سے ظاہر ہوتی ہے جو ہر قابل دہی ہے جس کے جوہر برہمنے کا آرائے ہوں۔ تیر و غالب، اقبال کی عظمت اسی میں مضمر ہے جو ان کی تخلیق کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ وجودیوں کے ہاں جو 'یاسیت' نظر آتی ہے دراصل وہ انہیں عمل کی طرف لے جاتی ہے۔ وہ نفی کے ذریعہ اثبات کی طرف بڑھتے ہیں۔

دل سے اسٹا جلوہ لگے معانی غیر محل آئینہ بہار نہیں ہے
جہاں پہنچ کر ذرا اپنی ذات کا عرفان حاصل کرتا ہے اپنے فیصلے سے اپنے
کرب کو دور کرتا ہے جہاں وہ امکانات کو پہچانتا اور انتخاب کرنا سیکھتا
ہے۔ جہاں اسے اپنی عظمت کا احساس کرنے اور کرانے کے لئے عمل کرنا
پڑتا ہے۔

وجودیت کی داخلیت انسان کو اس کی اپنی ذات میں محدود نہیں
کرتی بلکہ حیات و کائنات کی نئی منزلیں اور وسعتیں سامنے کر دیتی ہے۔ وہ
اپنی آزادی کے تصور میں دوسروں کی آزادی کو نہیں بھولتا۔ اسے یہ بھی
خیال رہتا ہے کہ زندگی اس وقت تک کچھ حیثیت نہیں ملکتی جب تک اسے ہر
ذکیا جائے اور اس میں معنی پیدا کرنا خود انسان کا کام ہے۔ انسانی کائنات

اور داخلیت کے علاوہ کوئی دوسری کائنات نہیں ہے۔ وہ اپنی مطلقیت کا خود محدود ہے۔ اس کے علاوہ کوئی دوسرا قانون ساز نہیں ہے۔ سارتر کا ایک کردار کہتا ہے ”انصاف خود انسان انسان کا معاملہ ہے اور اس کے سیکھنے کیلئے مجھے کسی خدا کی چننا ضرورت نہیں ہے“ اور اسی لئے وہ ”خدا سازی“ کا کام چھوڑ کر آدمی بننے اور بنانے کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ انسانی زندگی بسر کرنے اور پورے امکانات پر حاوی ہونے کے لئے اس سے بہتر اور کیا راستہ ہو سکتا ہے۔ آخر ہمارے تیر صاحب نے بھی تو یہی کہا تھا۔

خدا ساز تھا آذر بت تراش

ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

(۱۹۵۸ء)

ٹاں پال سائر

خیال ہی مہستی ہے، اس لئے تم ہو

(کیرک گارٹی)

کہتے ہیں کہ جب سسی فس بوڑھا ہو گیا اور مرنے کے قریب پہنچا تو اس نے اپنی بیوی کی محبت کا امتحان کرنے کے لئے اسے وصیت کی کہ جب وہ مر جائے تو اس کے مردہ جسم کو چوک میں پھینک دیا جائے۔ کچھ دن بعد سسی فس مر گیا اور وصیت کے عین مطابق بیوی نے اس کی لاش کو چوک میں پھینک دیا۔ سسی فس کو یہ بات بہت ناگوار گزری اور اس نے سوچا کہ اس کی بیوی کی یہ حرکت انسانی محبت کے کس قدر منافی ہے! اس نے دیوتاؤں سے دنیا میں واپس جانے کی اجازت مانگی تاکہ وہ اپنی بیوی سے انتقام لے سکے۔ جب وہ اس دنیا میں واپس آیا اور ٹھنڈے

پانی کا مزہ چکھتا نیسا سمندروں اور نیچے پہاڑوں، سبز مزاروں اور پہلے آتے کھیل کود یکساں نو آفت ہستی کی حرارت اس کے اندر ترپنے لگی اور اس کا جی بھر واپس جانے کو نہ چاہا اور اس نے سوچا کہ حیات دہر جنت سے کہیں زیادہ دلکش ہے اور جنت کا نشہ بہ اندازہ غار نہیں ہے۔

جب مقررہ مدت گزر گئی اور سسی فس واپس آیا تو دیوتاؤں کو تشویش ہوئی اور اسے دھمکیاں دیں کہ وہ فوراً واپس آجائے۔ مگر اس ڈرانے و دھمکانے کا اس پر کوئی اثر نہ ہوا۔ مرکزی کو اسے واپس لانے کے لئے روانہ کیا گیا۔ مرکزی نے سسی فس کو پکڑا اور واپس لے گیا۔ دیوتاؤں نے اس کے لئے یہ سزا تجویز کی کہ وہ ایک بڑی سی چٹان کو فراز کو ہٹکے لے جائے اور پھر نیچے کی طرف ڈھکیل دے اور پھر اسے اوپر لے جائے اور اس عمل کو اسی طرح کرتا رہے غالباً ان کا خیال یہ تھا کہ بے کار محنت اور بے معنی مشقت سے زیادہ بڑی کوئی اور سزا نہیں ہو سکتی۔ لیکن اس سزا کے کوئی معنی نہیں ہیں اگر بے معنی مشقت کرنے والے کو اس کا احساس ہی نہ ہو۔ سسی فس جب تپھر کو فراز کو ہٹکے نیچے ڈھکیل کر تھکے تھکے قدموں سے واپس آتا ہے تو وہ سوچنے لگتا ہے اور یہی خیال اس کی ہستی میں معنی پیدا کرنے لگتا ہے۔ انسان کو اگر بے معنویت کا احساس ہو جائے تو اس کی زندگی کا مفہوم ہی بنے لگتا ہے۔ دنیا کے سارے انقلاب، ساری بنیادیں، سارے کارنامے ساری سماجی تبدیلیاں اسی شور و احساس کا نتیجہ ہیں۔ مزدور بھی صدیوں سے بے معنی محنت کرتا آیا ہے لیکن جب یہ احساس اس میں جاگتا ہے تو اس کی یہی بے معنی مشقت نئے معنی پیدا کر کے بنیاد کی شکل

اختیار کرتی ہے۔

یونانی دیو بالاکے اس قصہ کو ابرت کا میو نے نئے معنی پنائے ہیں لیکن دراصل اس احساس میں وہی رویہ موجود ہے جسے ڈال پال سارتر سمجھتی کے شعور کا نام دیتا ہے اور ہائے میر صاحب چشم بنائے کہتے ہیں۔ احساس کے اسی مسئلہ کو سارتر نے فلسفہ وجودیت میں مختلف شکلوں میں پیش کیا ہے اور اسی لئے اس نے شعور آگاہی کو زندگی کی سب سے بڑی قدر قرار دیا ہے اور خود کو بنانے سنوارنے کی ساری ذمہ داری فرد کے کاندھوں پر ڈال دی ہے۔

”انسان وہی جتنا ہے جو وہ خود کو بناتا ہے۔“

”فرد کا وجود ہی واحد حقیقت ہے۔“

”انسان سے بالاکوئی ہستی نہیں ہے۔“

”انسان کو اپنے جوہر سے پہلے اپنے وجود کا احساس ہوتا ہے۔“

یہ سارے خیالات احساس و آگاہی کے مختلف پہلو ہیں جن میں انسان کی ذات خود ایک کائنات بن جاتی ہے اور اس طرح وہ رازدہ لگے دروں سے باخبر ہو کر اپنی داخلی زندگی کی وسعتوں سے وہ کچھ حاصل کر لیتا ہے جو صرف خارجی اشیاء کے ادراک سے میر نہیں آتا۔

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر

منہ نظر آتے ہیں دیواروں کے نیچے

میر

اور جسے مولانا دم نے ”چند کن در بے خودی خود ما بیاب“ کہا ہے۔

اور اقبال نے ”جہاں تجھ سے ہے تو جہاں سے نہیں“ کہہ کر انسان کے مجز و متصل

کی ڈھارس بندھائی ہے اور جسے غالب نے 'از ہر تابہ ذرہ دل، دل، دل ہے آئینہ' کہا ہے۔

ٹاں پال سارتر کا سب سے بڑا کارنامہ یہی فلسفہ وجودیت ہے۔ اس فلسفہ نے بیسویں صدی کے وسط میں ساری مغربی دنیا کے ذہن کو متاثر کر کے اپنی مٹھی میں کر لیا تھا اور برسوں تک اس کی میاں کیوں پر چلتی رہی ہے۔ اس فلسفہ کا خلاصہ یہ ہے کہ 'وجود' جوہر سے پہلے آتا ہے۔ اور اس مردِ خیال کے برعکس کہ انسانی وجود میں ابتداء ہی سے مقصد ترتیب اور معنی ہوتے ہیں سارتر نے نفی سے اثبات کی طرف قدم بڑھایا ہے۔ سارتر کا خیال ہے کہ آدمی اکیلا ہے جیسا کہ زمین پر بغیر کسی سہارے کے ان گنت ذمہ داریوں کے ساتھ تنہا پھینک دیا گیا ہے۔ ایسے میں اس کا مقصد اس کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے جو وہ خود اپنے وجود میں پیدا کر لے اور وہی اس کا مقصد بنتا ہے جو وہ اس زمین پر اپنے عمل سے خود بناتا ہے۔ انسان آزاد رہنے کے لئے مجبور بنایا گیا ہے۔ اس کی مستحویہ ہوتی ہے کہ وہ ان ذمہ داریوں سے جو آزادی کے ساتھ دالبتہ ہیں اپنا دامن بچائے۔ وہ ہر قسم کی بے کار سرگرمیوں میں لگا رہتا ہے تاکہ وہ معروف رہے اور اسے اس کائنات میں تنہائی کا احساس نہ ہونے پائے۔ سارتر کا خیال ہے کہ انہی حقائق سے آگاہی حاصل کر کے وہ خود فریبی سے بچ سکتا ہے۔ اس طرح اگر انسان اس اذیت ناک آگاہی اور ذمہ داری کا شعور حاصل کر کے تنہائی کا مقابلہ کرنے کا حوصلہ پیدا کر لے تو وہ نہ صرف اس اذیت ناک آگاہی کے غار سے باہر نکل آئے گا بلکہ اس میں خود اتزاری بھی پیدا ہو

جائے گی۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد مغربی دنیا میں یہ خیال پیدا ہو چلا تھا کہ اب ہمارا دور سائنس کی متنوع ترقی کے ساتھ آہستہ آہستہ 'رہائی تصور' کو حاصل کرنے کی طرف بڑھ رہا ہے۔ یہ اس نسل کی ذہنیت کا خام خیالی تھی بلکہ ایسی سطحی رجائیت تھی جس سے سارا معاشرہ گمراہ ہو کر یہ بھول چکا تھا کہ دراصل جو کچھ ہو رہا ہے وہ ایک جنگ کے بعد دوسری جنگ کی تیاری۔ دوسری جنگ نے اس نسل کو پہلی جنگ سے ہلکے سا درجے میں دس بارہ برس کی سطحی اس امر کا یقین دلایا کہ دراصل اس کو صرف جو قوت بنایا جاتا رہا ہے اور اسے پھیلی نسل نے اپنے تصورات کی لغویت کی وجہ سے تشدد، تصادم اور تضاد کا شکار بنا دیا ہے۔ یہ سوچ کر اس نسل کا رد عمل منطقی ہوا اور اسے مروجہ اخلاقی قدروں کو بدلنے کا خیال پیدا ہوا۔ فلسفہ وجودیت اسی رد عمل کا منطقی نتیجہ ہے۔

وجودیت نے انسانیت کو پرانے عقائد اور مانوس آسودگیوں سے ضرور محروم کر دیا لیکن ساتھ ساتھ اسے نئی امید اور نیا تحفظ بھی دیا۔ اس نے انسان کو بے سمت اور بے مقصد ترقی کے فریب سے نکالا اور کہا کہ آدمی خود اپنے مقصد کا ذمہ دار ہے اور اسے چاہئے کہ وہ بے معنی تاوان بخا اور زندگی تقدیر کے خیال کو دل سے نکال دے۔ نام نہاد 'خارجیت' بذات خود وجود نہیں رکھتی بلکہ یہ تو بزدلی اور فریب کا دوسرا نام ہے۔ انسان تو آزاد ہے اور اسے اپنی آزادی کو قبول کرنا چاہئے۔ وجودیت نے خدا سے نجات حاصل کر کے نقصان بھی اٹھایا ہے اور آزادی اور جرأت بھی حاصل کی ہے۔ یہ ایک ایسی

تخلیقی جرات ہے جس میں یاس و تسوئیس کا اظہار بھی ہو جاتا ہے اور یہ بات بھی باقی رہتی ہے کہ اس سے جھٹکا را پانے کا کوئی راستہ نہیں ہے۔

انہی خیالات کا اظہار سارتر نے اپنے ڈرامے 'ان کیمہ' میں بڑی خوبصورتی سے کیا ہے۔ جس میں دوزخ کے ایک کمرہ میں، جو کسی معمولی ہوٹل کا ایک کمرہ نظر آتا ہے، دو مرد اور ایک عورت آپس میں بات چیت کرتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ یہ اسی کمرہ میں ہر وقت، ہر لمحہ ایک دوسرے کے ساتھ رہتے ہیں۔ ان کی ہر وقت موجودگی ایک دوسرے کے لئے عذاب بن جاتی ہے لیکن اس سے نجات پانے کا کوئی راستہ نہیں ہے۔ یہی ان کی سزا ہے۔ یہی جذبہ ایلٹ کی نظم دیرٹ لینڈ میں ملتا ہے جس میں اس نے تہذیب کے انتشار، بحران، عقائد کے فقدان اور جدید شعور کے اضطراب و کرب کو پیش کر کے زندگی کی بے معنویت کو پیش کیا ہے۔ اسی لئے سارتر 'مستقل انقلاب' کا ذکر بار بار کرتا ہے جس کے ذریعہ زندگی کی بے معنویت میں معنی پیدا ہوتے ہیں۔ امکانات سامنے آتے ہیں اور انسان ہستی کے شعور سے اپنے کرب کو دور کر کے اندھی گلیوں میں بھی راستہ تلاش کر لیتا ہے۔

سارتر کا خیال ہے کہ انقلاب اس وقت آتا ہے جب سماجی اداروں میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ نظام املاک میں گہری تبدیلیوں کی طرف بھی انسان کا ذہن جاگے۔ اسی لئے وہ شعور انقلابی کہلاتا ہے جس کے تمام افعال ارادی طور پر ایسے انقلاب کی تیاری کرتے ہیں۔ مظلومیت اور محکومیت

اس کی سماجی زندگی کا بنیادی جزو ہوتے ہیں۔ وہ مظلوم بھی ہوتا ہے اور مزدور بھی۔ وہ ظلم بھی ہستا ہے اور محنت دہن کا بھی کرتا ہے۔ مظلومیت اور مزدوریت کی استیلاء پیدا کرنا اس کے کردار کا خاصہ رہتا ہے۔ حکمران طبقہ اس نظام کو برقرار رکھنا چاہتا ہے اور انقلابی اسے بدلنا چاہتا ہے۔ اس کو توڑ کر آگے بڑھ جانا چاہتا ہے۔ وہ مساوات کا درس دیتا ہے۔ سارتر کا خیال ہے کہ حالات کی تبدیلی طبقاتی شعور کی تبدیلی کی وجہ نہیں ہو سکتی اور نہ انقلاب کے لئے ان حالات کی تبدیلی کا انتظار کرنا چاہیے۔ بلکہ شعوری کوشش سے دوسرے طبقاتی شعور پیدا کرنے کی جدوجہد کرنی چاہئے۔ لیکن اب یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ جدوجہد کس لئے کی جاتی ہے؟ کیا یہ جدوجہد نئی قدروں کے لئے ہوتی ہے؟ اس کا جواب اثبات میں ضرور ہے۔ لیکن یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ اگر ہم خود کو کسی بھی قدر کا پابند بنالیں تو ہم اپنا اختیار کھو بیٹھیں گے اور مستقل انقلاب کا تصور گنوا دیں گے۔ انقلاب کا فلسفہ تو یہ ہے کہ ہر طبقہ کے بعد دوسری طبقہ کی تلاش جاری رہے۔

انسان کو اپنی مظلومیت کی وجہ سے اپنی آزادی کا احساس ہوتا ہے۔ اس لئے ایسا فلسفہ جو مظلومیت سے انکار کرے انقلابی نہیں ہو سکتا۔ انقلابی فلسفہ وہ ہے جو انسان کی جمہوری اور آزادی دونوں کی توجہ کرے۔ انسان بیک وقت انسان بھی ہے اور ایک شے بھی۔ وہ فطرت کے جنگل میں اسیر بھی ہے اور اس سے رہا بھی ہونا چاہتا ہے۔ ہمیں ایسے فلسفے کی ضرورت ہے جو انسان اور کائنات، انسان اور انسان کے تعلق کو ایک نئے نقطہ نظر سے

دیکھ سکے اور دو نقطہ نظر یہ ہے کہ انسان نہ کلی طور پر مجبور ہے اور نہ کلی طور پر مختار۔ لیکن مجبوری کے باوجود اس کو یہ اختیار حاصل ہے کہ وہ اس حالت کو بدل دے جس میں وہ اس وقت مبتلا ہے۔ گویا انسان میں یہ اہلیت ہے کہ وہ اپنے موجودہ مقام سے باوجود اپنی مجبوری کے بند ہو سکتا ہے۔ اسی لئے سادتر گو کیونٹوں پر یہ اعتراض ہے ایک طرف تو وہ جبر کے مادی فلسفہ کو فرسودہ سمجھتے ہیں اور دوسری طرف انہیں یہ خوف بھی ہے کہ اگر کسی نے تخیل کو رائج کرنے کی کوشش کی گئی تو پارٹی میں تفرقہ پڑ جائے گا۔ اور اس کی دلیل وہ یہ دیتے ہیں کہ ہمیں نئے طریقے کی کیا ضرورت ہے جب کہ جبر کا پرانا طریقہ اب تک ہر جگہ کامیاب رہا ہے۔ لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو دو طاقتور کامیاب موجودہ تصادم دراصل نظریاتی نہیں ہے بلکہ مافاضا سیاسی و اقتصادی ہے۔ اب ذرا سوچئے کہ غلط لیکن کامیاب نظریات کے تحت جو انسان پیدا ہوں گے وہ کس قسم کے ہوں گے اور ان کا انجام کیا ہو گا؟ دیکھنے کی بات اب صرف یہ رہ جاتی ہے کہ اگر مادی فلسفہ انقلابی کے جذبہٴ اشیاء کی کو ختم کر دے تو پھر انقلاب کا کیا اثر ہو گا اور ہم وہ مستقل انقلاب کہاں سے لائیں گے جس کے بغیر انقلاب بے معنی ہے؟

بورس پیسٹرنک بحیثیت شاعر

تخلیقی ادب کا یہ بنیادی سوال رہا ہے کہ کیا شاعری کا تصور زمانے کے ساتھ بدلتا رہتا ہے؟ کیا اب شاعری وہ کام کر سکتی ہے جو گزشتہ کئی سو سال میں وہ انجام نہیں دے سکی ہے؟ — ان باتوں کا جواب دراصل جدید زمانے کے سیاسی، سماجی اور معاشی حالات کو سامنے رکھ کر دیا جاسکتا ہے۔ اس سے پہلے سیاست اور معاشیات سے ادب اس درجہ کبھی وابستہ نہیں ہوا تھا جتنا آج کل ہے۔ اس دور بظاہر ادب کو بڑی اہمیت دی جاتی ہے اور اسے کسی ملک اور قوم کے تہذیبی اظہار کا ایک مکمل ذریعہ تصور کیا جاتا ہے لیکن اگر اس اظہار کے سارے وسیلوں پر نظر ڈالی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ برسراقتدار طبقہ ادب سے دراصل اپنے سیاسی مقاصد کو آگے بڑھانے کا کام لے رہا ہے۔ وہ ادیب مطلوب ہیں جو اس کام میں روٹے ٹکڑے اٹکاتے ہیں۔ اور وہ سرچشمے

ہیں جو اس مقصد کو آگے بڑھانے میں ہمت نہ بٹاتے ہیں۔ اظہار اور فکر کی یہ آزادی جو ادب کی بنیادی شرط اور ذہن انسانی کے ارتقاء کے لئے از بس ضروری ہے روز بروز کم سے کم تر ہوتی جاتی ہے اور یہ وہ طاعون ہے جو جلد ساری تخلیقی سرگرمیوں کو اپنی لپیٹ میں لے کر ادب کو مہتہ دار اظہار کے معیار پر لے آئے گا۔ ایسے ملکوں میں جن کا آدرش جمہوریت ہے یہ باتیں ذرا دوسرے انداز کی ہیں لیکن ایسے ملکوں میں جہاں جمہوریت کے بجائے اجتماعیت کا زور زورہ ہے، جہاں فرد اپنی انفرادیت کو 'اجتماعیت' میں ختم کر کے اپنی وحدت سے سبکدوش ہو رہا ہے۔ وہاں یہ بات ذرا کھل کر سامنے آتی ہے اور ایک نئے آدرش کی شکل اختیار کرتی ہے۔ ایسے معاشرہ میں ادیبوں کو کبھی کسانوں، مزدوروں اور سائنس دانوں کی طرح حصول مقاصد کا آڑ کا کام سمجھا جاتا ہے جن کا براہ راست کام یہ ہے کہ وہ اپنے طور پر وہ کام انجام دیں جو کیت کھیلانوں میں کسان، فیکٹریوں، سلوں میں مزدور، تجربہ گاہوں اور رصد گاہوں میں سائنس دان انجام دیتے ہیں۔ ایسا نہ کرنے کی صورت میں ادیب کو نہ تو زندہ رہنے کا حق حاصل ہے اور نہ اس معاشرہ میں 'آزادی' کے ساتھ زندگی بسر کرنے کا اس طرح ادیب سماجی انادیت اور معاشرتی فلاح و بہبود کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے۔ اس سے بھی ویسے ہی مفید کاموں کی آس لگائی جاتی ہے جیسے اس انجینئر سے جو ہوائی جہاز بنانے کی مشین بناتا ہے یا اس ڈاکٹر سے جو زلزلہ کام کا علاج دو گریہوں سے کر دیتا ہے۔ فردانہ نظریاتی اجتماعیت کی یہی وہ جنگ ہے جو سویٹ روس میں جاری ہے۔

آپ کو یاد ہوگا اور یاد نہ ہونے کی کوئی بات نہیں ہے کہ ہمارے دل ایک زمانہ تھا جب امیر امراء اور نواب رؤساء کے دربار ہوتے تھے۔ شہزاد اپنی معاش انہی درباروں سے وابستہ ہو کر حاصل کرتے تھے اور ان کی ساری صلاحیت اس پر مبنی ہوتی تھی کہ کس طرح نواب کو خوش کر کے 'قربت شاہی' حاصل کی جائے۔ نواب یا امیر کی قربت کا احساس بالواسطہ اعتبار ہونے کے باوجود ایک ایسا اعتبار تھا جو فنکار کی انفرادیت و ذہانت پر پہرے بٹھا کر اس کی فکر کی نشوونما اور پرواز کو روک دیتا تھا۔ لیکن ہمارے ترقی یافتہ جذبہ دہ میں اب فنکار سے براہ راست یہ تقاضا کیا جا رہا ہے کہ وہ مخصوص نقطہ نظر سے سوچے اور مخصوص موضوعات پر لکھے تاکہ اس طرح وہ براہ راست قومی تعمیر میں حصہ لے سکے۔ اس اعتبار نے اگر دوسرے اور تیسرے درجہ کے فنکاروں کو سر پر بٹھا دیا ہے اور بہت سوں کو 'جن میں نہ تو تصدیق گئی کی صلاحیت ہے اور نہ ہفتہ وار رسالوں کا ادب' لکھنے کی یا تو خاموش کر دیا ہے یا ان کے تخلیقی محرکات کو کند کر دیا ہے۔ پس پبلشنگ ہاؤس رسالے اخبار سب یا تو خود حکومت کے ہیں یا پھر حکومت کی سرپرستی انہیں حاصل ہے۔ اب ایسے میں فنکار کے سامنے مرث دو راستے رہ جاتے ہیں۔۔۔۔۔ یا تو وہ خاموش ہو جائے یا پھر ان کے بتائے ہوئے راستے پر چلنے لگے۔

یورس پیٹرنگ فنکاروں کی اس جماعت سے تعلق رکھتا ہے جو یہ سمجھتے ہیں کہ فنکار کا کام تو مرث آنا ہے کہ وہ دنیا کو اپنے فن کے آئینے میں دیکھے اور آنے والے نسل کے احساسات و رجحانات کا خاکہ اپنے قلم کے ذریعہ

پیش کر دے۔ انسانی احساسات کا تجربہ کرے اور اپنی ذات کے تعلق سے پیدا ہونے والے احساسات کو پوری شدت کے ساتھ ظاہر کر دے۔ فنکار نہ تو بردہ ہوتا ہوتا ہے نہ کیونٹ۔ نہ وہ جمہوریت پسند ہوتا ہے نہ غیر جانب دار۔ نہ وہ مسلمان ہوتا ہے نہ ہندو۔ وہ تو بنیادی طور پر ایک فنکار ہوتا ہے جس کے اپنے احساسات اور تجربے اس کی دنیا ہوتے ہیں اور انسانیت اس کا دین و ایمان۔ وہ معاشرہ کا ایک حصہ بھی ہوتا ہے اور اس سے الگ بھی۔ وہ اسے دیکھتا بھی ہے اور اس سے بھاگتا بھی ہے۔ وہ تخلیق کے وقت نہ افادیت کا تصور رکھتا ہے اور نہ غیر افادیت کا۔ وہ تو بنیادی طور پر اس بات کا خواہش مند ہوتا ہے کہ جو کچھ اس نے دیکھا اور سوچا ہے، جو کچھ اس نے محسوس کیا ہے یا جس چیز کا اسے تجربہ ہوا ہے وہ احساس، فکر یا تجربہ اس کی ذات سے کیا تعلق رکھتا ہے؟ اس میں کتنا خلوص اور کتنی سچائی ہے اور آیا وہ اس کا اظہار بھی مکمل طور پر کر سکا ہے یا نہیں؟ اس کی حب الوطنی، اس کی قومیت، اس کے اپنے لوگوں کے عقائد، ان کی عملی سرگرمیاں اور اس قسم کی دوسری چیزیں تو خیر سے بعد کی باتیں ہیں۔ کیا معلوم ہیں چیز کو آپ فی الحال اپنے عقائد و فلاح و بہبود کے لئے سفر کبہ رہے ہوں۔ ممکن ہے کل وہی صحیح نکلیں اور سچی ثابت ہوں اور سارا معاشرہ اور ساری قوم غلطی کر رہی ہو۔ اسی لئے ایک اچھے معاشرہ میں ادیب کو ذہنی آزادی دی جاتی ہے۔ اس کی بات کو سنا جاتا ہے اور دوسروں تک پہنچنے کی اجازت دی جاتی ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ آپ اس کی مخالفت کریں اور اسے اپنے طور پر رد کر دیں۔

یہاں تک میں لکھ چکا تو مجھے خیال آیا کہ جملہ معترضہ ذرا طویل ہو گیا ہے لیکن ساتھ ساتھ یہ خیال بھی آیا کہ بورس پیٹرک پر کچھ لکھنے کے لئے ان باتوں کا اعادہ کرنا ضروری ہے۔ ان باتوں کا اطلاق اس دور میں ہر معاشرہ پر ہو سکتا ہے۔۔۔ یہ معاشرہ خواہ ہمارا ہو یا سویٹ روس کا۔ ادیب کا بنیادی حق اور تخلیق کے بنیادی محرکات اگر ادیب کے اپنے قبضے میں رہیں تو بے گینی کا جن خود شیشے میں اتر جائے اور ادیب پھر سے اپنے کاموں میں لگ جائے۔ انقلاب سے پہلے روسی شاعری مغربی شاعری کی روایت کا ایک حصہ تھی۔ جب اکتوبر کا انقلاب آیا اور زار روس کی حکومت کا خاتمہ ہوا تو اسی کے فوراً بعد روسی شاعری سے اشاریت پسندی کا زور گھٹنے لگا اور رفتہ رفتہ اس کی جگہ استقبال پسندوں نے یعنی شروع کر دی۔ انقلاب کا نیا نیا جوش۔۔۔ شاعر اور ادیب بھی اسی ہنگامے کا ایک حصہ بن گئے۔ استقبال پسندوں نے دعویٰ کیا کہ ان کی شاعری حقیقی انقلابی شاعری ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ یہ لوگ سیاسی شاعری کی طرف چلے گئے۔ اسی زمانے میں اور بہت سی تحریکوں کا سکہ ادب میں چل رہا تھا۔ C. 1915 اس بات پر زور دے رہے تھے کہ شاعری کے ذریعہ زبان کو مابینجا جائے اور ٹیکنیک اور بہتیت کے ذریعہ اچھی شاعری کی جا سکتی ہے۔ ایجنٹ کا کہنا تھا کہ اچھی شاعری مرثیہ و مخلص شعری تصادیر کے ذریعے کی جا سکتی ہے۔ انہوں نے بھی اس بات میں اس درجہ غلو برتا کہ 'ذریعہ کو' منزل' بنا دیا۔ ان مختلف النوع تحریکوں کے ننانے میں ضرورت اس امر کی تھی کہ ایک شاعر ایسا اٹھے جو ان سب مختلف

دعاگوں کو سنا کر جوڑ دے۔ بورس میٹرنک وقت کی اسی ضرورت کو پورا کرتا ہے۔ وہ نہ تو صورت اشاریت پسندوں کے تصورات کا قائل ہے اور نہ بعض تکنیک کا۔ وہ نہ صرف امیجری کو شعر کا ذریعہ اظہار سمجھتا ہے اور نہ صرف ماضی کی روایت سے اس کا ناظر جوڑنے کو شاعری تصور کرتا ہے۔ لیکن اگر دیکھا جائے تو یہ سب خصوصیات ایک نئے رنگ و آہنگ کے ساتھ اس کے اہل ملی جلی نظر آتی ہیں۔

شعر کا ذوق ایک ایسی چیز ہے جو وجدان سے تعلق رکھنے کے ساتھ مطالعے، محول اور بیرونی اثرات سے بھی متاثر ہوتا ہے۔ اپنی زبان کی شاعری کو اس ذوق اور وجدان کے ذریعہ سمجھنا اور سراہنا نسبتاً آسان کام ہے۔ وہاں کی یہ ہے کہ لفظوں کے معانی اور معانی ان کی ترتیب، خیال کے تصور اور اظہار کا ہجہ، ساتھ ساتھ لفظوں کے ہندسی رشتے ایسی چیزیں ہیں جو شعر پڑھنے والوں کو مجموعی طور پر اپنے گہرے میں لے لیتی ہیں اور وہ اس پر اپنی پسند و ناپسند کی ہر شے کر دیتا ہے۔ لیکن کسی دوسری زبان کی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت آپ اس کے خیال کو پسند کر سکتے ہیں اور اس کی تشبیہ کو سراہ سکتے ہیں لیکن اس کا ہجہ اور اس کے داخلی تصور کو آپ اس طور پر سمجھ سکتے ہیں نہ سراہ سکتے ہیں جس طرح اپنی زبان کی شاعری کو سمجھا اور سراہا جاسکتا ہے۔ معمولی معمولی لفظوں میں کیا جاوے بھرا ہے اس کی سمجھ صرف اہل زبان ہی کو ہو سکتی ہے۔ باہر والے تو اس کا مطلب و مفہوم سمجھ سکتے ہیں اس کی ہیئت کو دیکھ سکتے ہیں لیکن وہ داخلی رشتے اندر کے تصور، سادگی

میں تیر و نثر کی کاٹ، زبان کا تہذیبی مزاج اور شاعری میں اس کا انحصار اس وقت تک سمجھ میں نہیں آ سکتا جب تک اس زبان میں محسوس کرنے کی صلاحیت پیدا نہ کی جاسکے۔ اور کسی زبان میں محسوس کرنے کی صلاحیت پیدا کرنا کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے۔ اسی لئے زبان کی تقسیم کئے لئے اس زبان کے کلمہ اور انداز گفتار کی رجحانوں، لفظوں اور مرکبات کے لہجوں کی پرکھ اور اس کے تیوروں کی پہچان بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ میں نے بورس پیٹرنگ کی شاعری کو اس زمانے میں پڑھا تھا جب اشاریت پسندوں کے مطالبے کا سمجھوتہ مجھ پر سوار تھا اور یہ بات کوئی آٹھ دس سال اوچر کی ہے۔ اس وقت مجھے یاد ہے کہ اس کی شعری تعداد پر اندازہ نظر، تشبیہات، نئے پن لفظوں کو بہتے اور نئے معنی پہنانے کی صلاحیت، منظر کشی میں خمارچی رستوں سے زیادہ داخلی رستوں کے بیان اور عشقیہ شاعری میں اس کے ذاتی رویے نے مجھے بہت متاثر کیا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ مجھے اس کی شاعری کی فضا میں رکنے کی فضا کا احساس ہوا تھا۔ مجھے یہ بھی احساس ہوا تھا کہ بورس پیٹرنگ کے ہاں ذہنی کیفیات اور ان کیفیات کی بدلتی لہروں کے اظہار میں وہی طریقہ کار ہے جو مغربی اشاریت پسندوں کے ہاں نظر آتا ہے۔ با آواز بلند پڑھنے سے اس کی شاعری میں لفظوں کی جھنکار کا احساس بھی مجھے ہوا تھا۔ (میں یہ بات تسلیم کرتا چلوں کہ کئی دوسری زبان کی شاعری کو با آواز بلند پڑھے بغیر میں اس وقت تک نہیں سمجھ سکتا جب تک آنکھیں کاغذ کو اور کان آواز کو نہ سن رہے ہوں) مجھے پیٹرنگ کے ہاں یہ بھی احساس ہوا تھا

کہ وہ دو متضاد چیزوں میں احساس اور اندازِ نظر کا ایک ایسا رشتہ پیدا کر دیتا ہے کہ ان میں باہم ایک ربط اور ایک آہنگِ نظر آنے لگتا ہے۔ اپنے احساس کے پورے اظہار کے لئے وہ ان رشتوں میں ایک ایسا جادو بھر دیتا ہے جسے محسوس تو کیا جاسکتا ہے لیکن جس کا ترجمہ مشکل ہے۔ معلوم نہیں روسی زبان میں یہ بات اس نے کیسے ادا کی ہوگی لیکن انگریزی میں جس کے ذریعہ میں نے پیٹرک کو پڑھا ہے (اور ظاہر ہے کہ ترجمہ میں شاعری اپنی اصلیت، مزاج اور لہجے کا بڑا حصہ گنوا دیتی ہے) یہ دوسرے یوں نظر آتے ہیں۔

The mind is stifled. • The horizon is
like thoughts, the colour of tobacco.

کہراؤ و دسات کو دیکھ کر وہ یوں محسوس کرتا ہے۔

Like a blind puppy lapping its milk

یا شبہم کو دیکھ کر وہ کہتا ہے۔

Runs shivering like a hedgehog

یہ مثالیں جو میں نے آپ کے سامنے پیش کی ہیں ان میں احساس کو ایک متضاد چیز سے مشابہہ کر کے اس میں ربط کا ایک ایسا رشتہ پیدا کر دیا ہے کہ اس جذبے یا احساس کی تصویر آنکھوں کے سامنے سپر جاتی ہے۔ اسی چیز کو اکثر لوگ ایہام کا نام دیتے ہیں۔ ایہام کی وہ قسم تو خالص فریب کاری ہے جس میں جذبہٴ احساس یا خیال خود شاعر کے سامنے واضح نہیں

ہوتا لیکن اگر ابہام طرز ادایا اظہار کی وجہ سے پیدا ہوا ہے تو یہ ابہام ایک ایسی چیز ہے جو ہر بڑی شاعری میں نظر آتا ہے۔ اس سے معنی و مفہوم کی وہ تہہ داری پیدا ہو جاتی ہے جو ہوسر، درجل، شکسپیئر، ہندی، حافظ اور بیرو غالب کے اشعار کو بدلتے زمانے کے شور کے ساتھ ہم آہنگ کر کے نئی زندگی نئی توانائی اور نیا مفہوم عطا کرتی ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، رلکے، درکا، ملارے، ولین، وایری، لارنس کے ان بھی ابہام کا یہی طریقہ کار ہے۔ پیٹرنز کی نظموں کو بیت تک با آواز بلند دو تین بار نہ پڑھا جائے ان کا داخلی حن، افکوں میں فکر و احساس کا ربط اور شاعری کے عمل و تاثر سے شعری تصاویر کا تعلق واضح نہیں ہوتا۔ یہ ابہام اس کے ان شعری تصاویر سے پیدا ہوتا ہے جو حسی کی دلفریب یادوں، موسیقی کی دھنوں، مصوری کے مختلف Patterns حقیقی دنیا اور گرد و پیش کے ماحول کے ساتھ مل کر پیدا ہوتی ہیں۔ اس کی شاعری میں یہی شعری تصاویر ایک نیا جادو جگا کر اور تخیلی پیا کرتی ہیں۔ ایذا پاؤنڈ نے کہا تھا کہ اگر آدمی موٹی موٹی کتابیں نہ سبھی لکھے اور صرف ایک شعری تصویر ہی تخلیق کر جائے تو بس کافی ہے۔ اس سلسلے میں دو چار مثالیں اور دیکھئے

'Night, like a bare footed pilgrim woman

یا

'Spring—that cornfed, husky milk maid'

یا

The Street lamp are just like butterflies of gas.

یہ تو میں نے دو ایک مثالیں اپنی بات کی وضاحت کے لئے دیدی ہیں۔ ویسے اس کی بہت سی نظمیں کسی تصویر یا احساس کی پوری تصویر پیش کرتی ہیں جن کا یہاں حوالہ دینا اور وہ بھی انگریزی میں شاید آپ پسند نہ کریں۔ ڈاکٹر زداگو کے آخری باب کی نظمیں بھی اس خصوصیت کی حامل ہیں۔ یہ چیز اس کی شاعری کا نقطہ آغاز بھی ہے اور ذریعہ انہار بھی اسی لئے اس کی ذات اداس کا مزاج اس کی شاعری میں ہر جگہ جھلکتا نظر آتا ہے۔ وہ ان شعری تصاویر کے ذریعہ اپنی ذات اور اپنے احساس کو پُر فریب نہیں بناتا بلکہ اس سے اپنے انہار کو جامع اور سہل بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ شاعر کے ذہن میں سامع کا تصور ہر دم موجود رہتا ہے اگر شاعر صرف اپنے یا اپنے محبوب کے لئے ہی لکھتا تو مابریٹ براؤننگ کی وہ نظمیں جو مسز براؤننگ کے لئے لکھی گئی تھیں بعد میں پڑھنے کے قابل نہ رہتیں لیکن ہم آج بھی ان نظموں کو اسی دلچسپی سے پڑھتے ہیں۔

پیٹر برگ کی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت ایک احساس مجھے یہ بھی ہوا تھا کہ وہ چیزوں کے بجائے ان کے رشتوں اور تاثرات کا بیان کرتا ہے اور اسی وجہ سے اس کی شاعری تصاویر اس کے معنی کو وسیع تر کر دیتی ہیں اور پیٹر برگ کی ذات اداس کا اندازہ نظر ہر مصرعے میں نظر آتا ہے۔ 'چنچر

کے بیان میں وہ منظر کشی نہیں کرتا بلکہ وہ اس میں بھی اپنی ذات ابدی اپنے احساس کا جلوہ دیکھتا ہے۔ اور اس طرح منظر، منظر نہیں رہتا بلکہ اس کے احساس یا تجربہ کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔

یہی انداز نظر اس کی عشقیہ شاعری میں بھی نظر آتا ہے۔ ہاں یہ ہاں میرا درد مومن ایسے شاعر ہیں جو عشق میں معاشرے کے ساتھ پوری کائنات کو سمیٹ لیتے ہیں۔ دشنام یا رطوبت حزیں پہ اس لئے گراں نہیں گزرتی کہ شاعر کی توجہ دشنام سے ہٹ کر نزاکت آواز پر چلی جاتی ہے یا سچا اس میں اسے شعلہ سا لپکتا غموس ہونے لگتا ہے۔ پیٹرنگ جب محبوب کا بوسہ لیتا ہے (اور یہ کوئی غیر معمولی بات نہیں ہے) تو اسے اس بوسے میں نبض کے ذائقہ کا احساس ہوتا ہے۔ اس کا لباس اسے ہونٹ کے اس قطرہ کی طرح نظر آتا ہے جو اپریل کو بھارک باد دے رہا ہے۔ موسم بہار اسے یوں معلوم ہوتا ہے جیسے محبوب نے اس کی زندگی کی کتاب الماری سے اتار لی ہے اور اس کی گرد جھاڑ دی ہے یا اندریں اس کے بوسوں سے لپکھ رہی ہیں اور اسے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے علی ابصر کوئی ڈھلوان — جہاں ستارے خاک میں گر پڑے ہیں۔ اس کے ہاں وہ شاعری بھی جہاں سماج اور انقلاب کے تصورات براہ راست ظاہر ہوئے ہیں اسی رشتے سے ہم آہنگ ہے۔

In all the world no suffering

are such that they will not be cured by snow.

یہ تھیں دو چیزیں جن سے میں پیٹرنگ کی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت خاص طور پر متاثر ہوا تھا۔۔۔۔۔ اس کا آخری مجموعہ کلیم سسٹم میں شائع ہوا تھا اور اس کے بعد یا تو وہ ترجمے کے کام میں لگا رہا یا پھر خاموش رہا۔ سسٹم کے بعد سے روس میں سماجی حقیقت پسندی کا دور دورہ ہوا اور اس کے بعد سے

(Socialist Realism)

لطافتِ احساس روز بروز ادب سے غائب ہونے لگی۔ پائپ لائن، فیکٹری محل، معدنیات اور قومی عوصلوں کو بلند رکھنے کے لئے ادب کو استہلال کیا گیا اور وہ فنکار جو خدا ہوتا ہے جو تخیل کے نور سے آئندہ زمانے کے احساسات اور خیالات کا خاکہ مرتب کرتا ہے ایک ایسا سوئچ بن کر رہ گیا جس کے دباتے ہی شیشیں چن پڑتی ہے اور کپڑا بٹا جائے لگتا ہے۔ دوا کی گولیاں بننے لگتی ہیں یا پھر کار توں نکلنے لگتے ہیں۔۔۔۔۔ لیکن ایسے میں ادب اس اجار کا صفحہ بن کر رہ جاتا ہے جسے آپ پڑھ کر دوسرے ہی دن صبح کو آگ سلگا لیتے ہیں۔

(۱۹۵۹ء)